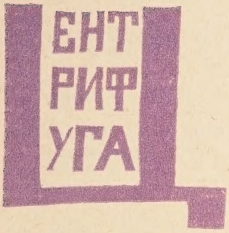
Ж.ААКСЁНОВ
ПИКАССО
И
ОКРЕСТНОСТИ
ЕНТ
РИФ
УГА


ЕНТ
РИФ
УГА

Печать и меццо
Т-ва А. А. Левенсонъ.

И. А. АКСЁНОВЪ

ПИКАССО

И

ОКРЕСТНОСТИ

СЪ ДВѢНАДЦАТЬЮ МЕЦЦОТИНТОГРАВЮРАМИ СЪ КАРТИНЪ МАСТЕРА

Обложка А. А. Экстеръ

19 /МОСКВА/ 17

[ЦентриФуГа]

ПИКАССО.

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/pikassoiokrestno00akse

I.

ПОРУЧИТЕЛЬСТВА

§ 1.

Задачей этихъ страницъ я не считалъ пересказъ своими словами картинъ Пикассо. О біографіи живого человѣка нельзя заикнуться, при существующихъ законахъ о диффамаціи. Логическія построенія Дигнаги у насъ въ крови. Поэтому, вѣроятнѣе всего, намѣренія мои приняли форму защиты живописца Пикассо отъ нѣкоторыхъ обвиненій и обереганія его отъ иныхъ похвалъ. Мнѣ хотѣлось предупредить читателя о томъ, чего не надо искать въ творчествѣ прекраснѣйшаго, послѣ Θеотокопулли, испанца; настоять о невмѣненіи ему грѣховъ подражательскихъ; указать приступающему къ изученію работъ любимаго мною мастера, откуда смотрѣть на нихъ; попросить оставить въ прихожей выспреннее отношеніе къ предмету (мокрый зонтикъ въ комнатѣ вещь не только безполезная, но и вредная), а затѣмъ личное мнѣніе о художникѣ предоставить личному усмотрѣнію каждаго. Пикассо, слава Богу, теперь въ рекламѣ не нуждается, а я, тоже—слава Богу, не профессоръ живописи и сужденія мои принудительностью авторитета не запятнаны. Если же мои намѣренія гдѣ-нибудь не выполнены и я берусь разсказывать, «какъ было дѣло», очень прошу, читатель—не читайте «сихъ мерзостей», пропускайте страницы, какъ добрыя матери, сокращающія читаемыя вслухъ дочерямъ повѣсти. Самое же лучшее—не читайте вовсе: смотрите картинки. Тѣмъ хуже для того, кто со мной не согласенъ.

§ 2.

Человѣкъ, написавшій диссертацію «Эстетика» совершенно безнадеженъ, какъ цѣнитель искусства.

§ 3.

Пріемы художественной оцѣнки имѣютъ своей цѣлью не столько доказать, сколько показать оцѣниваемое, поэтому юридическія повадки, введен-

ныя Кантомъ, не всегда въ ней умѣстны. Непослѣдовательность же и противорѣчіе могутъ ставиться въ вину только тѣмъ, кто подрядились не выходить за линію Кенигсбергскихъ фортовъ. Поэтому противорѣчивыя сужденія этой книги могутъ служить опроверженію общихъ ея выводовъ не болѣе, чѣмъ двойной знакъ ирраціональныхъ выраженій оспариванію формулы, ихъ включающей, или ритмическое отступленіе отъ метра—утвержденію объ отсутствіи размѣра въ пьесѣ.

§ 4.

Предметъ, прекрасный въ искусствѣ, попалъ туда изъ жизни. Если до водворенія въ помянутой высокой области красота его находилась подъ сомнѣніемъ, позволительно спросить откуда взялась она? и отвѣтить—ее дало искусство. Но тогда приписывать красоту данному предмету такъ же опрометчиво, какъ ссужать голодранца, ожидающаго наслѣдства отъ богача, ежемѣсячно переписывающаго свою духовную.

§ 5.

Съ первыхъ дней нашего существованія стремленіе тащить къ себѣ все, замѣченное нами, насъ не покидаетъ. Даже красоту моря хочется съ собой унести «на память». При неисполнимости пробавляемся символами и фетишами. Поэтому подобранная у прибоя раковина, завиткомъ своимъ повторяющая гребень волны, поверхностью ея блескъ и резонансомъ шумъ ея переката,—любимая форма нашего воспоминанія о морѣ. Увидавъ на каминѣ раковину, мы рады нашему морю. Эстетъ Леонтьевъ по многу разъ повторяетъ фразу Григорьева: «прекрасное въ книгѣ—прекрасно (а слѣдовательно и желательно) въ жизни». Это явленіе того же порядка.

§ 6.

Эстетизмъ, какъ система, установляющая критерій жизненной желательности прекраснаго въ искусствѣ факта,

C'est un
Defunt
Mort de trop d'aisance

по уловленіи вселенной.

Когда же была уничтожена самостоятельная цѣнность жизни, и міръ оказался созданнымъ на предметъ эстетической переработки, стерлась граница между прекраснымъ и безобразнымъ явленіемъ въ жизни. Иначе говоря, упразднилась жизненность понятія красоты, а за ней и жизненность эстетизма.

§ 7.

Что есть красота? Нѣтъ вопроса, на который нельзя было бы дать здравый и разумный отвѣтъ. Онъ возможенъ и здѣсь, однако сдѣлаемъ паузу... Не смѣю конечно и помыслить, что выразительность ея хотя немного напомнитъ паузы послѣ подобнаго же вопроса на Лифостратонѣ. «Соотвѣтствіе внутренняго опыта—внѣшнему». «Наивыгоднѣйшее дѣйствіе батареи, когда внутреннее сопротивленіе равно внѣшнему. Или, что то же: «Бумажное бѣлье «Монополь» съ поднымъ успѣхомъ замѣняетъ полотняное». Итакъ, отвѣчать ли на вопросъ: «Что есть красота?»

§ 8.

Нѣтъ прекрасныхъ предметовъ—есть искусство.

§ 9.

Искусство можно опредѣлить безъ всякой кому-либо обиды, причемъ вводить въ формулу понятіе красоты нѣтъ никакой надобности (это въ свое время постулировалъ Толстой, но замѣнивъ красоту добродѣтелью, создалъ образчикъ d' un traitement qui est pire que la maladie). Искусство—построеніе устойчиваго подобія прочувствованному посредствомъ ритмитическаго расположенія, избраннаго на сей предметъ матеріала.

§ 10.

Основаніемъ искусства является не красота (въ природѣ не существующая), а ритмъ, понятіе вполнѣ опредѣленное физіологически, сводящееся въ концѣ концовъ, къ дѣятельности сердечныхъ мускуловъ и нервныхъ центровъ, этой дѣятельностью управляющихъ. Фетъ героически справедливо полагалъ высшій признакъ и увѣнчаніе художника въ томъ, чтобы усилить бой безтрепетныхъ сердецъ. Причины же соотвѣтственнаго воздѣйствія внѣшнихъ явленій на нервные центры, да и весь этотъ процессъ, пока, надо признать, мало изслѣдованы. Физіологія въ практическомъ своемъ приложеніи вылилась въ медицину, чья задача до сего времени состояла въ заботахъ объ отрицательномъ благополучіи человѣчества. Надо надѣяться, что не всегда же такъ будетъ, и вопросъ объ условіяхъ и средствахъ наслажденія нашими чувствами получитъ должное разрѣшеніе. Счастливое человѣчество будетъ имѣть рецептуру радости, подобную теперешней болеизбавляющей фармакопеѣ. Это ничуть не уменьшитъ славы будущихъ художниковъ—имена Пастера или Захарьина блестятъ достаточно ярко, несмотря на то, что знахарями они не

были, а Вольта заслуживаетъ не меньшаго почета, чѣмъ анонимный изобрѣтатель огня.

§ 11.

Говорить о концѣ живописи въ связи съ характеромъ послѣднихъ работъ Пикассо такъ же нелѣпо, какъ плакаться о гибели ваянія и архитектуры, утирая слезы глупой цитатой изъ Гюго. Смѣшно говорить даже объ упадкѣ зодчества, имѣя передъ глазами такія великолѣпныя постройки, какъ Эйфелева башня или Мангеймскій мостъ, о вымираніи глиптики, проживая одновременно съ Архипенко и Бранкуши. Впрочемъ, правда есть и въ этомъ общемъ мѣстѣ: въ словахъ: «это (книга) убьетъ то (архитектуру)». Развитіе литературы, ея доступность, ея спеціализація выдѣлили ее въ особую, ей только и принадлежащую область. Убита не архитектура—убита возможность архитектурнаго литераторствованія. То же и со скульптурой, которая не только не умерла, но наоборотъ стала жизненна до агрессивности и даже ворвалась въ область живописи, дѣлая энергичныя попытки подчинить себѣ видъ искусства, чья жизнеспособность только теперь взята подъ сомнѣніе.

§ 12.

Если предположить, что искусство въ основаніи своемъ есть ритмъ, воспринимаемый въ зависимости отъ матеріала, этотъ ритмъ воплощающаго, и допустить при томъ справедливость мнѣнія о прогрессивномъ параличѣ изобразительныхъ видовъ искусства—получимъ возможность опредѣлить этотъ процессъ, какъ развитіе ритмической воспріимчивости, отбрасывающей, за ненадобностью, наиболѣе матеріально-грубые покровы ритма. Эволюціонное пониманіе указаннаго процесса приводитъ, въ дальнѣйшемъ, къ признанію необходимости избавиться и отъ послѣднихъ посредствующихъ придатковъ истиннаго содержанія искусства. Необходимость словеснаго выраженія ритма отпадетъ, какъ уже отпала потребность (допустимъ) скульптурной его фиксаціи. За поэзіей—очередь музыки: уже кое-кто заговариваетъ о безполезности звуковаго маскарада. Для нашихъ отдаленныхъ потомковъ, для этихъ высоко развитыхъ въ ритмическомъ отношеніи существъ, искусство—окончитъ быть: умретъ. Ритмическія потребности будутъ осуществляться созерцаніемъ математическихъ формулъ, устанавливающихъ функціональную зависимость какихъ угодно ритмическихъ процессовъ. Въ дальнѣйшемъ, вѣроятно, ограничатся втягиваніемъ воздуха черезъ правую ноздрю (ида) и выпусканіемъ его черезъ лѣвую (пингала). Безбрежны перспективы мистики!

§ 13.

Вниманіе современниковъ обращено, главнымъ образомъ, на измѣненія въ техническихъ пріемахъ мастера, поэтому оцѣнкѣ изслѣдованія ихъ под-

вергается только перемѣнная составляющая творчества. Критическій процессъ въ этомъ видѣ уподобляется дифференцированію, гдѣ «у» являются индивидуальныя особенности критиковъ. Постоянныя величины формулы исчезаютъ въ производной, но постоянные элементы творчества художника и есть то, что остается монументомъ aere perenius. Задачу положительной критики слѣдуетъ опредѣлить какъ отысканіе независимыхъ перемѣнныхъ творчества даннаго художника и выдѣленіе константъ. Остальное — дѣло рецензентовъ.

§ 14.

Мистикъ положилъ на столъ фотографію Лаокоонта и сказалъ «не люблю я его: все-таки барокко». Присутствовавшіе протестовали и чувствовалась обида за любимаго художника, такъ что названіе стиля, сказанное, какъ осужденіе, было и воспринято въ томъ же аспектѣ. Врядъ ли только правильно подобное отношеніе къ историческому факту, а съ наличностью отношенія считаться приходится, и виновны въ немъ были всѣ участники бесѣды: и обидѣвшій и обидѣвшіеся. Такъ безмодный споръ выходитъ за предѣлы мастерской, гдѣ протекало словесное состязаніе, и предметомъ его становится уже не принадлежность картины Д. Ѳеотокопулли къ извѣстной эпохѣ, а причины враждебнаго отношенія къ стилю, опредѣленному словомъ барокко.

§ 15.

Думаю, судя по себѣ, что неудовольствіе было инстиктивное: люди мы всѣ были терпимые и догматически отрицать что-либо въ искусствѣ давно разучились. Разобравшись потомъ въ обстоятельствахъ дѣла и покончивъ счеты съ неудовольствіемъ, полагаю, что будь у собесѣдниковъ желаніе провѣрить свои чувства по тому же вопросу, они, надѣюсь, пришли бы къ тѣмъ же результатамъ. Инстинктивныя же антипатіи менѣе всего индивидуальны и разбирая этотъ случай я, вѣрю, коснусь ощущеній не только скромнаго числа гостей одного изъ нашихъ лучшихъ художниковъ, но и почти всѣхъ лицъ, не профессіонально заинтересованныхъ въ искусствѣ и его жизни. Антипатія къ барокко вѣрно и у нихъ имѣется, вѣрно и у нихъ она инстинктивна, она: мѣсто, на которомъ сходятся ихъ сужденія, она, однимъ словомъ—общее мѣсто ихъ эстетики, а общихъ мѣстъ мы всѣ очень боимся. У насъ къ нимъ та же инстинктивная антипатія. Нѣтъ, на этотъ разъ не только инстинктивная, только объ этомъ потомъ, а пока—общее мѣсто антипатіи къ барокко не поконтся ли на томъ, что предметъ антипатіи однороденъ съ чувствомъ на него направленнымъ? Что за представленіе вызываетъ въ васъ, читатель, слово—барокко? Закройте глаза, вообразите зданіе этого стиля. Сознайтесь, какой выставочный павильонъ увидали? Общее мѣсто архитектуры противно, какъ и всякое вообще общее мѣсто. Вы правы, читатель, къ тому же вы и индивидуалистъ. Но дальше?

Voilà le fruit que vous devez retirer de ce discours: vivez à part; pensez sans cesse que le grand nombre se damne... et souvenez vous que les Saints ont été dans tous les siècles des hommes singuilers. C' est ainsi qu' après vous être distingués des pecheurs sur la terre, vous en sercéz séparis glorieusement dans l'etérnité.

Аминь.

M. Masillon.
Sermons II, 309.

§ 16.

Или нѣтъ? Но клермонскій епископъ, какъ видите, былъ тоже индивидуалистомъ, онъ стоялъ за «особенность» и стройность, скажемъ, за эксцентричность святости. Святость эксцентричности! Развѣ это общее мѣсто святости? Но вѣдь это же барокко, позднее барокко, зрѣлое барокко. Значитъ, есть и раннее? Значитъ, понятіе, столь антипатичное намъ, не укладывается въ одинъ терминъ, необходимы членения, необходимъ анализъ? Увы, наша антипатія самозванно опредѣлялась, какъ систематически апріорное сужденіе. Она не апріорна, она только наивна. Ненавистники «барокко» часто, слишкомъ часто, являются поклонниками готики, не подозрѣвая, что... Но объ этомъ въ свое время. Время же наше давно порвало съ наивностью сужденія, критически провѣрены почти всѣ термины и признаны они не условными, не менѣе всякаго иного опредѣленія. Тогда же и понятія стиля обратились въ характеристики эпохъ, а еще позже въ характеристики состояній, утративъ и географичность и хронологическую неподвижность. Возрожденіе наукъ и искусствъ усмотрѣны не только въ Италіи, но и во всѣхъ иныхъ странахъ, сначала европейскихъ, потомъ и не-европейскихъ. Индусское возрожденіе падаетъ на V по Р. Х. вѣкъ. Англійское на XVI и здѣсь пересѣкается съ началомъ барокко. А это послѣднее нашли въ Элладѣ, въ Египтѣ, въ Индіи же и, наконецъ, въ Китаѣ... его найдутъ и въ Перу, если поищутъ. Нѣтъ, стиль этотъ не можетъ казаться общимъ мѣстомъ. Онъ слишкомъ живучъ, онъ слишкомъ сильный... Да, сильный, но противный. Это стиль упадка, чрезмѣрной перегруженности орнаментомъ, мелочной стиль растерявшихся людей... еще немного и вы объявите его неблагонадежнымъ по либерализму: «іезуитскій, реакціонный»—это въ Элладѣ-то? Забудьте на минуту эпонимическій эпизодъ XVII вѣка, отрѣшитесь отъ политики въ искусствѣ, іезуитовъ (они въ концѣ концовъ и сами не такъ ужасны, какъ ихъ изображали Евгеній Сю и Всеволодъ Соловьевъ) и т. д., будьте же свободны... но упадокъ? Мало развѣ декаденты поработали надъ разсѣяніемъ предразсудковъ, собравшимся въ окрестности этого обозначенія?

BAS
JOU

§ 17.

Когда Матиссу пришлось рѣшать задачу изображенія волнующагося хоровода, когда потребовалось внести въ живопись динамическое начало, онъ обратился къ графикѣ. Хороводъ обнаженныхъ былъ написанъ въ нѣжно тѣлесныхъ тонахъ. Остатокъ этой редакціи составляетъ задній планъ одного nature-morte'а у Щукина. Мастеръ, видимо, дорожилъ этимъ варіантомъ, но легкость, съ какой онъ уступилъ указанію Дерена, показываетъ, что расцвѣтка не была основаніемъ работы славнаго колориста. Личное признаніе говоритъ, что стремительность движенья, увлекающаго зрителя (помогающая ему подниматься на лѣстницу, украшенную этимъ пано), составляла предметъ особаго попеченія живописца. Движеніе дано контуромъ однообразно окрашенныхъ тѣлъ хоровода; движенье это графично.

§ 18.

Когда, стараясь преодолѣть распоръ лучковаго свода, стали анализировать романскій порталъ—пришли къ двумъ пересѣкающимся дугамъ и контрфорсу внѣшней дуги. Началось линейное разложеніе стиля. Динамическій характеръ готики—истина общепризнанная. Менѣе обращено вниманія на характеръ этого динамизма—онъ линеенъ. Впрочемъ, до настоящаго времени архитектура не знала другой динамики (цвѣтныя попытки не въ счетъ)—развѣ въ неосуществимыхъ проектахъ Пиранези. Линейность динамики вызвала къ жизни преувеличенную линейность украшенія: каменную рѣзьбу, узоръ по камню. Готика—барокко романскаго стиля. А упадокъ? Упадокъ средневѣковой религіозности ко времени прекращенія крестовыхъ войнъ несомнѣненъ, а это—пора соборосозиданія. Готика отъ этого ничего, конечно, не теряетъ, но, можетъ быть, это соображеніе поможетъ болѣе спокойному отношенію къ барокко.

§ 19.

Контрфорсъ въ барокко играетъ не меньшую роль, чѣмъ въ готикѣ, только XVIII вѣкъ обработалъ его орнаментально, трактуя въ формѣ волюта. Львиная голова надъ грифомъ скрипки замѣняется «улиткой» только въ XVII вѣкѣ. Въ сущности, это контрфорсъ барокко. Замѣчательно пристрастіе Пикассо къ этой формѣ: онъ никогда не разлагаетъ ее. Присутствіе въ композиціи скрипки легко обнаружить по наличію улитки, иногда и дековыхъ прорѣзей.

§ 20.

Какъ бы ни разбивался свѣтъ на картинахъ Пикассо—основная тенденція къ цвѣтовой діагонали несомнѣнна. Тѣмъ, кто захотѣлъ бы окончательно убѣдиться въ этомъ, слѣдуетъ посмотрѣть начальныя работы кубистовъ,

того, лучшаго ихъ періода, когда они были откровенными плагіаторами испанца: замаскированное хитрымъ учителемъ, выступаетъ у учениковъ самымъ наглымъ образомъ. Кто же не знаетъ теперь, что цвѣтовая діагональ такая же trade mark барокко, какъ цвѣтовой центръ — живописи варварскаго возрожденія.

§ 21.

Барокко—ангелъ катастрофъ. Мы переживаемъ эпоху барокко, изъ которой не можемъ вырваться. Что-то дастъ намъ война?

II.

ИСТОРІЯ И ГЕОГРАФІЯ

§ 22.

Цѣлый рядъ работъ Пикассо носитъ явно готическій характеръ. Слѣдующій циклъ несомнѣнно бароченъ. Легкость перехода отъ одного къ другому свидѣтельствуетъ о внутреннемъ родствѣ стилей и о чуткости Пикассо къ понятію стиля. Слѣдуетъ замѣтить, однако, склонность его къ женственнымъ стилямъ готикѣ и барокко. Стилю соотвѣтствуетъ и предметное заданіе. Подавляющее большинство холстовъ готическаго и начала періода барокко изображаютъ женщинъ.

§ 23.

Глэзъ въ Купальщицахъ помѣстилъ въ облака головку скрипки, контрфорсъ барокко, носителя динамики этого стиля. Фернанъ Леже въ поискахъ динамизма обращаетъ всю картину въ маску этой архитектурной детали. Вотъ онѣ—крохи отъ стола господина.

§ 24.

При толкованіи текста о камнѣ, имъ же небрегаютъ зиждущіе, по который самъ сталъ въ возглавленіе главы угла, по-моему, сказалась малая освѣдомленность богослововъ въ строительной техникѣ. Рмчь идетъ объ одномъ камнѣ и положеніе его въ «фундаментѣ», хотя бы и въ углу фундамента, не имѣетъ никакого особаго значенія — вѣдь угловъ-то въ зданіи нѣсколько—и даже смысла. Почему это камень отверженный, оказался необходимъ въ самомъ важномъ мѣстѣ? Все разъясняется, если вспомнить о ключевомъ камнѣ. Безъ этого камня весь сводъ развалится, вся работа пойдетъ на смарку и камень этотъ забиваютъ послѣднимъ. Онъ помѣщается на вершинѣ всего зданія, на самомъ почетномъ мѣстѣ и легко можетъ случиться, что къ окончанію работъ у строителей израсходованъ весь матеріалъ и приходится собирать поскребки. По канавамъ, халугамъ и распутьямъ.

§ 25.

Дерен—мастеръ, котораго трудно любить, но мимо котораго пройти нельзя. Вліяніе его на современныхъ художниковъ огромно. Со временемъ это станетъ еще яснѣй. Если каждымъ періодомъ творчества Пикассо основывалась новая школа живописцевъ, разработки отдѣльныхъ этюдовъ Дерена хватало на цѣлую жизнь инымъ художникамъ. Самъ Дерен мѣнялся очень медленно и, въ противность Пикассо, измѣнялъ соотношенія цвѣтовъ своихъ работъ, быстрѣе линейной эволюціи.

§ 26.

Художники часто сердятся на литераторовъ, выискивающихъ лирическіе и повѣствовательные мотивы въ холстахъ, преслѣдующихъ чисто живописныя задачи. Это не мѣшаетъ художникамъ, въ свою очередь, оцѣнивать поэтическія произведенія, по интенсивности зрительныхъ эмоцій, этими произведеніями вызываемыми. Одинъ поклонникъ Пикассо находилъ сходство «Незнакомки» Блока, съ пріемами любимаго мастера, благодаря линейно опредѣленному образу—ключины. Этотъ металлическій предметъ появился въ стихахъ о Незнакомкѣ (судя по варіанту «Мусагетовскаго» изданія) во имя раздѣленной риѳмы, бывшей тогда новостью и модой. Ключины + (раздается) пріученный. Негодованью художника не было предѣла, когда заговорили о «демоничности» черной эмали въ какомъ-то Nature morte Пикассо.

§ 27.

Хадали механически проявила инціативу. Пріемъ Пикассо, введшаго газету въ объемно-выраженный міръ своей картины, подсказанъ ему фотографіей. Еще въ 1905 г., т.-е. лѣтъ за восемь до «новшества» Пикассо, проститутки стали позировать объективу, проткнувъ головой газету. Милыя ихъ лица частенько бывали окружены пророческими объявленіями. Химія тогда не сказала еще своего апокалиптическаго 606 и мода прошла. Но «этотъ листокъ, что поблекъ и свалился, золотомъ вѣчнымъ горитъ въ пѣснопѣньи». Чтобы фотографія могла механически повторить пріемъ художника—пріемъ этотъ долженъ быть механизированъ. Въ наше время за этимъ дѣло не станетъ. Бездарность, всегда питавшая страсть къ соборному дѣйствію, съ окончательнымъ установленіемъ безпересадочныхъ переѣздовъ получила волшебное оружіе на созиданіе своего бытія. Это строительство отнынѣ культурно организовано, а такъ какъ репродукціи съ картинъ Пикассо проникаютъ въ глубочайшія мурьи, то можно представить себѣ сколько «артистовъ» откликается на призывъ: «потребители чужого свѣта, объединяйтесь».

§ 28.

Одинъ изъ пріятелей Маринетти щеголялъ прозелитомъ: «я, — говоритъ,—какъ показалъ ему пятокъ фото съ вещей Пикассо, такъ, вѣрите ли, его картинъ черезъ недѣлю узнать нельзя было, гораздо сильнѣй прежнихъ, совсѣмъ не похожи».

§ 29.

«Сильно лгутъ пѣвцы». Но и правдивость живописцевъ слѣдуетъ взять подъ сомнѣніе. Особенно ихъ тоску по непосредственности. Отвращеніемъ къ условности воспріятія, поисками примитива, поучительностью дѣтскихъ каракуль намъ уши прожужжали. Однако, послѣднее десятилѣтіе обогатило зрительный опытъ цикломъ предметовъ, никогда еще не бывшими объектами творчества живописцевъ и стало-быть и незапятнаныхъ посредствующими формулировками. Вотъ она, непосредственность воспріятія! Тѣмъ не менѣе, мы до сихъ поръ не имѣемъ живописной трактовки автомобиля, аэроплана, моторной лодки, тенниса, телефона, не говоря уже о менѣе повседневныхъ предметахъ, какъ, напр., доменная печь или Бессемерова реторта (одно изъ величественнѣйшихъ зрѣлищъ міра). Когда всѣ журналы были переполнены фотографіями новыхъ вещей — стали появляться художественныя попытки изображеній ихъ. Но живописцы или повторяли фотографическій канонъ, либо ограничивали свою задачу изображеніемъ одной части предмета. Послѣднее прикрывалось именемъ динамизма. Дирижабль у Руссо — раскрашенная фотографія.

§ 30.

Дуанье вообще одинъ не боялся обвиненія въ фотографичности. Навѣрно въ этомъ секретъ его обаянія. Я слышалъ, какъ объясняли мало понятный успѣхъ одного самородка среди hig leif' ныхъ дамъ тѣмъ, что онъ одинъ еще рѣшался любить ихъ по старинкѣ.

§ 31.

Фотографія avocati diaboli въ современной живописи; всѣ усилія художниковъ направлены къ избѣжанію обвиненія въ фотографичности. Отсюда исканіе все менѣе натуралистическихъ пріемовъ, даже при реалистическомъ воспріятіи среды. Но при ограниченномъ количествѣ инициаторовъ и неограниченномъ множествѣ фотографовъ пріемъ очень быстро усваивается съемкой. Уистлеровская смытость, воздушность Мане, стилизація прерафаэлитовъ—вы найдете ихъ на выставкѣ «фотографовъ любителей». Немного еще времени пройдетъ, придумаютъ переносъ на бумагу и увеличеніе Люмье-

ровскимъ діапо. Горе тебѣ, Люсъ, горе тебѣ, Синьякъ, и тебѣ, окончательный Гала Петеръ, о, Сегантини.

§ 32.

Художники, поносящіе фотографію, забываютъ, что она «распахнула имъ новый міръ и порвала цѣпи условнаго канона академій». Кому обязаны они, какъ не Tornton Picard открытіемъ лошади, стоящей на одной ногѣ и сознаніемъ, что передняя подошва бѣгуна обращена въ сторону движенія? Тому, что крылья летящей птицы направлены преимущественно внизъ, носокъ сэрвера смотритъ внутрь, боксируютъ согнутымъ предплечьемъ, а золотое сѣченье почти (это слово изъ вѣжливости) никогда не совпадаетъ съ Кесаревымъ? Неблагодарность, неблагодарность, неблагодарность! Но можетъ быть всѣмъ этимъ открытіямъ грошъ цѣна, и одинъ канонъ стоитъ другого? Можетъ быть старшій изъ нихъ предпочтительнѣй, потому уже, что онъ произвольнѣй? Припадемте и поклонимся древнѣйшему и произвольнѣйшему канону малярному, о, живописцы.

§ 33.

Острота воспріятія—вещь неоцѣнимая. Острота пріема, увы, цѣнность переходящая. Остріе притупляется повторными наблюденіями и если въ пріемѣ, кромѣ неожиданности и остроты ничего не было—оцѣнка его измѣняется, обидно быстро. Утѣшеніемъ можетъ служить законъ повторимости, склонность къ открытію новаго въ старомъ, новизна хорошо забытаго и пристрастіе къ ссылкѣ на прошлый авторитетъ, при непріязненности къ авторитетамъ существующимъ.

§ 34.

Манеби, названіе, не получившее признанія. Уличная кличка, направленная къ высмѣиванію одного, явно тернеріанскаго холста Клода Монэ навсегда пристала къ школѣ, основателемъ которой всѣми признанъ авторъ «Олимпіи». Соборныя рѣшенія оспариванію не подлежатъ. Временныя съ ними несогласія разсѣиваются при внимательномъ разсмотрѣніи вопроса: споръ возникаетъ изъ-за попытки скороспѣлаго синтеза, изъ-за попытки—замѣны обѣднѣніемъ обобщенія. Желаніе вывести импрессіонизмъ изъ одного знакомства съ японской эстампикой можетъ побудить кого-нибудь «развѣнчивать» Манэ и во главѣ угла поставить творчество Іонкинда, на что имѣются хронологическія основанія. Этихъ попытокъ надо ждать въ близкомъ будущемъ. Неудача ихъ несомнѣнна: вліяніе испанцевъ и венеціанцевъ глубже японскаго залегло въ импрессіонизмѣ. Оттого оно и не видно поверхностнымъ наблюдателямъ.

Picasso
1904

§ 35.

Іонкиндъ былъ, несомнѣнно, въ свое время, «новѣе» Манэ и, по всей видимости, могъ бы считать себя обойденнымъ въ признаніи основателемъ. Въ жизни этого, кажется, не случилось; голландецъ жилъ и умеръ, не узнавъ ревности къ ускользающей славѣ изобрѣтателя. Италіанецъ Россо много несчастнѣе: всемірное признаніе Родена отравляетъ ему остатокъ дней. Самаго ужаснаго онъ и не подозрѣваетъ. Дѣло не въ рекламѣ: о немъ достаточно кричатъ его гордастые пріятели; не въ количествѣ выставокъ,—Россо выставлялся чаще, чѣмъ какой-либо иной скульпторъ—все дѣло въ ограниченности дарованія, въ маломъ радіусѣ круга его воспріятій.

§ 36.

Теорія заимствованій очень пріятный ключъ къ различнымъ непонятностямъ (особенно, когда лѣнь понимать, поэтому она такъ сильна въ Россіи, эта теорія).

P e n t h e a. I have left me
But three poor jewels to bequeath. The first is
My youth; for though I am much old in griefs
In years I am a child.
C a l a n t h a. To whom that jewel?
P e n t. To virgin-wives, such as abuse not wedlock
By freedom of desires, but covet chiefly
The pledges of chaste beds for ties of love,
Rather than ranging of their blood; and next
To married maids, such as prefer the number
Of honourable issue in their virtues.
Before the flattery of delights by marriage:
May those be ever young!
C a l. A second jewel
You mean to part with?
P e n t h e a. Tis my fame, I trust
By scandal yet untouched: this I bequeath
To Memory, and Time's old daughter, Truth.
If ever my unhappy name find mention
When I am fall'n to dust, may it deserve.
Beseeming charity without dishonour!
C a l. How handsamly thou play' st with harmless sport
Of mere imagination! speak the last.

I strangely like thy will.
P e n. This jewel, madam,
Is dearly precious to me; you must use
The best of your discretion to employ
This gift as I intend it.

Конечно, Пушкинъ не читалъ этой сцены, но о вліяніи ея на монологъ Кочубея еще никто не догадался только потому, что никто не читалъ Форда. Если я переведу эту пьесу, лѣтъ черезъ 20, какой-нибудь доцентъ сообразитъ въ чемъ дѣло. Онъ не откажется отъ своего убѣжденія и въ званіи профессора. А тамъ ученики пойдутъ... заимствовать.

§ 37.

Пикассо—геній открытія. Нѣтъ ничего ошибочнѣе такой формулы. Она впрочемъ безсмысленна, т. к. «геній» не можетъ быть открывателемъ. Нѣтъ ни одного живописнаго пріема Пикассо, новизна котораго не оказалась бы призрачной по сравненіи его съ предшествовавшими во времени работами Дерена или Бракка. Вообще, если перечислять имена художниковъ, вліявшихъ на творчество упорнаго обитателя домовъ № 13, прійдется этимъ спискамъ удѣлить нѣсколько страницъ—занятіе нелѣпое. Впрочемъ, нѣкоторые нѣмецкіе изслѣдователи пробовали примѣнить методъ вліяній къ объясненію дѣятельности Манэ. Кромѣ помянутаго синодика ничего не получилось и въ подобныхъ случаяхъ другого результата ожидать нельзя. Геній—синтезъ пріобрѣтеній предшествовавшаго ему времени. Объемъ его дѣятельности, значительность его творчества измѣряется количествомъ воспринятаго и воссозданнаго.

§ 38.

Слѣдуетъ запомнить разъ навсегда, что изобрѣтателемъ является Браккъ, а не Пикассо, поэтому во всѣхъ случаяхъ, когда говорится объ открытіяхъ Пикассо—слѣдуетъ читать: Браккъ. Примѣчаніе для идіотовъ: этимъ я отнюдь не имѣю въ виду унизить испанца передъ французомъ. Живопись Пикассо говоритъ сама за себя и, какъ живописецъ онъ много сильнѣй своего друга, что не мѣшаетъ сему послѣднему быть легче на подъемъ въ дѣлахъ изобрѣтательства.

§ 39.

Учиться «со словъ» легче, чѣмъ по писанному, не удивительно, если художники охотнѣй воспринимаютъ изображенные до нихъ предметы и изображаютъ ихъ по установившемуся обычаю.

§ 40.

Легендарный ефрейторъ, вѣрно, сварилъ хорошіе щи изъ топора, качество ихъ, повидимому, не стоитъ ни въ какой зависимости отъ этого неудобоваримнаго предмета, на что и указывалъ одинъ почтенный мыслитель. Несправедливо, однако, забывать, что безъ топора, вообще, щей приготовить не удалось бы и стало быть онъ, въ данномъ случаѣ, былъ необходимъ (но недостаточенъ). Однако, укладывать въ кастрюли топоры — занятіе достойное слабоумныхъ или безумцевъ. Нѣчто подобное наблюдается въ томъ случаѣ, когда подражатели, видя, что геніальный мастеръ умѣетъ обратить въ силу самыя свои слабости, принимаются культивировать его недостатки, въ простотѣ сердечной воображая, что продолжаютъ дѣло учителя, идутъ дальше его и развиваютъ бывшее у него въ зачаткѣ.

§ 41.

Исторію первыхъ лѣтъ кубизма, кратко, можно изобразить такъ: нѣсколько художниковъ стали собственными средствами воспроизводить картины Пикассо—Брака. Чтобы не догадались объ этомъ лица мало освѣдомленныя, но многочисленныя (Пикассо не выставлялъ)—стали на чемъ свѣтъ ругать обираемаго мастера и отрицать всякое значеніе для французской живописи за холстами этого испанца. Не дѣладъ этого только Ф. Леже, но тотъ, въ сущности, кубистомъ не былъ.

§ 42.

Тѣмъ не менѣе, вліянія среды не отсутствуютъ въ числѣ причинъ, обусловившихъ рожденіе кубизма. Характеренъ его синхронизмъ медовому мѣсяцу авіаціи, когда нельзя было развернуть revue безъ риска натолкнуться на самыя причудливыя сочетанія плоскостей (при искусственно преувеличенной перспективѣ: дѣло короткофокуснаго аппланата).

§ 42 b.

Когда мы хотимъ видѣть предметъ (а тѣмъ болѣе нѣсколько соподчиненныхъ предметовъ) мы отходимъ отъ нихъ на почтительное разстояніе и тѣмъ оно почтительнѣе, чѣмъ внушительнѣй размѣры ихъ и чѣмъ ихъ число почтеннѣе. Поэтому мы перестаемъ видѣть въ нихъ что бы то ни было, кромѣ пятенъ, силуэтовъ и цвѣтовъ, потому и композиціи становятся такими почтительными и холодными. Но даже и праздно любопытствующій долженъ близко смотрѣть на фабричныя машины, такъ какъ отойти, не попавъ подъ пыльный

ремень нельзя, а насколько ближе видитъ свой станокъ работающій имъ? Пикассо смотритъ въ упоръ на своипредметы такъ близко, какъ смотрятъ на лицо л ю б о в н и ц ы. Чтобы увидѣть два предмета ему надо повернуть голову и на своемъ холстѣ онъ ширину композиціи переноситъ въ глубину. «Перспектива» (если ужъ говоритъ это слово) его преувеличена, какъ въ снимкѣ короткофокуснымъ аппаратомъ, преслѣдующимъ тѣ же задачи: широкаго растворенія при минимальной удаленности объекта.

§ 43.

Выработался занятный типъ собирателей послѣднихъ словъ живописи, они (онѣ) шныряютъ по мастерскимъ, протискиваются на вернисажи, забѣгаютъ въ картинные магазины и записываютъ подъ столикомъ подслушанную кофейную сплетню. Все это съ неумолимой послѣдовательностью воспроизводится затѣмъ на холстѣ или картонѣ. Боборыкинъ заживо перевоплотился въ живописца, и царствію его не предвидится конца. Любопытно, что Маринетти платилъ одному господину за шпіонажъ въ мастерскихъ кубистовъ. Сей долженъ былъ еженедѣльно доносить о состояніи палитры всей монпарнасской братіи.

§ 44.

Детективные романы, а особенно инсценировки ихъ, пріучили насъ къ тому, что непрерывная перемѣна внѣшности свойственна персонажамъ, въ чьи расчеты не входитъ обнаруженье своей личности. Это быть можетъ исторія Пикассо. Исторія его послѣдователей, его отраженіе, обращена, какъ зеркальный образъ — въ ихъ расчеты не входитъ обнаруживать свою безличность. Вотъ и причина непрерывнаго ихъ движенія во слѣдъ автора Леони, который, иногда, смахиваетъ на одного Костромского мужика. Тому тоже плохо приходится отъ скверныхъ живописцевъ, ну да это дѣло посмертное.

§ 45.

Когда перестаютъ понимать какое-либо явленіе, прибѣгаютъ къ выраженію: «мистическій», пользуясь малой разработанностью этого понятія. Такъ Сезаннъ (живопись котораго въ настоящее время никому не кажется загадочной) былъ своевременно ославленъ мистикомъ. То же случилось и съ дѣломъ Пикассо. Тщетно стали бы мы искать оккультныхъ предпосылокъ его живописной манеры. Да! онъ жилъ въ домѣ № 13!

§ 46.

Пикассо долго не открывалъ своей мастерской любопытствующимъ любителямъ. Это дало ему возможность обогнать всѣхъ, кто пытался идти по

одной съ нимъ дорогѣ. Предоставляя честь обнародованія открытій Браккy, онъ оставался въ сторонѣ отъ обязательныхъ повшествъ и имѣлъ возможность углубить и упрочить новые пріемы. Накопленный имъ запасъ глубины позволялъ ему до послѣдняго времени держаться впереди всѣхъ, разрабатывающихъ объемныя задачи средствами живописи, и не размѣняться на мелочи принудительныхъ p r i m e u r s.

§ 47.

Общераспространенное мнѣніе о коренномъ переворотѣ въ характерѣ творчества Пикассо, ошибочно, какъ и всякое вообще общепринятое сужденіе: Пикассо не переставалъ быть тѣмъ, чѣмъ онъ былъ первоначально—художникомъ, непосредственно творящимъ. Однако, впечатлѣнія, порождающія формы его живописныхъ осуществленій, не всегда имѣли источникомъ непосредственное воспріятіе предметовъ. Часто, очень часто они исходили отъ наблюденія чужихъ картинъ. Но развѣ картины не предметы внѣшняго міра? Люди, упрекающіе писателя за книжность его работъ и художника за то, что онъ видѣлъ слишкомъ много картинъ, готовы, кажется, вообще потребовать изъять наслѣдственность. Инстинктъ подсказываетъ имъ правильный поступокъ: не слишкомъ пріятныя качества, повидимому, входятъ въ составъ ихъ наслѣдственности.

§ 48.

Одинъ итальянскій футуристъ, довольно близкій Пикассо, провозгласилъ канонъ: кто не ставитъ въ картину буквъ—не современенъ, кто не клеитъ на холстъ бумагу—не современенъ, кто не пользуется эмалевой краской—не современенъ. Одинъ русскій художникъ (въ правѣ его на титулъ убѣждаетъ дальнѣйшее) выставилъ нѣсколько работъ, цѣлью которыхъ была демонстрація тѣхъ или иныхъ способовъ наносить краску на поддерживающую поверхность.

§ 49.

Представляетъ ли себѣ Пикассо синхронизмъ своего вліянія? Если нѣтъ—жаль. Стоило ему мазнуть клеемъ по холсту, приложить къ нему клочекъ газеты, и сколько тысячъ рукъ потянулись къ бумагѣ, сколько тысячъ помазковъ заработало. Какое зрѣлище. Qualia comaedia perit.

§ 50.

Въ квартирѣ Тлѣнскаго, видимо, возродился пейзажъ, существовавшій во дни покойнаго дѣда. Мой другъ, года четыре тому назадъ продалъ модерную обстановку, распорядился извлечь съ чердака мебель, свидѣтельницу

историческихъ собесѣдованій и отдалъ обить ее кустарной набойкой, гдѣ по корявому холсту распространился узоръ, подражавшій не то кистѣ, не то міомѣ въ разрѣзѣ. Впрочемъ, гнилые щупальцы филодендроновъ, унаслѣдованныхъ имъ вмѣстѣ съ отцовскимъ проклятіемъ (шестидесятникъ не могъ простить декаденту), перестали дрыгать и корчиться отъ каждаго шага хозяина: милыя растенья подохли милостью газовой печки, пріютившейся въ предѣлахъ каминнаго колпака. Я и этому обрадовался и поздравилъ друга съ обновкой. Онъ отвѣтилъ мнѣ: представь, я два дня топился ими, когда они высохли, мнѣ было ихъ очень жаль, я даже плакалъ. Знаю, ты не любилъ ихъ и даже на нихъ сердился. Я не обвиняю тебя, ты былъ правъ по-своему. Ты...

Я: Всячески не правъ, вдумай на нихъ сердиться: они дѣлали, что могли, и мой вкусъ не ихъ вина. Кто обвинитъ тебя за твою службу? Мнѣ вѣдь извѣстна причина ея избранья: она спасаетъ тебя отъ наглой смерти,—дѣла мало, да и жалованье по военно-санитарной части не такъ плохо.

Тлѣнскій: Тѣмъ не менѣе ты не можешь себѣ представить сколько мнѣ пришлось выслушать колкостей, и кто только не отпускалъ мнѣ шпилекъ по этому поводу.

Я: Но вѣдь ты хорошо фехтовалъ на шпилькахъ, тряхни стариной, въ былые дни—отчего не припомнить! Хотя стоитъ ли? Ихъ не передѣлаешь. Выше себя не прыгнешь.

Тлѣнскій: Неправда. Я всегда боролся съ предразсудкомъ, укрытымъ этой поговоркой. Индивидуальность человѣка не можетъ быть введена въ пространственную схему. Въ насъ заложены тысячи возможностей и отъ насъ зависитъ ихъ выявленіе. Улыбаешься?

Я: Тому полководцу, который выглядываетъ изъ тебя.

Тлѣнскій: Я не въ этомъ направленіи развивалъ свою личность и не тебѣ прикидываться непонимающимъ.

Я: Не совсѣмъ понимаю только способъ, которымъ ты ее развивалъ, какъ это ты отъ нея отвлекся?

Тлѣнскій: Мы вступаемъ въ область логомахіи. Личностью я называю состояніе своихъ способностей. Развивая ихъ—развиваю ее. Играть на рояли не умѣлъ—выучился. Гуссерля не понималъ—понимаю.

Я: Онанизмомъ не занимался...

Тлѣнскій: Гадость... Говори серьезно.

Я: Серьезно. Я про Гуссерля. Но тогда ты ушелъ отъ спора—мы говорили о предѣлѣ всей личности, ты говоришь о возможности развитія ея проявленій. Я говорю, что автомобиль по морю не бѣгаетъ, ты возражаешь, что трамблеръ замѣнилъ магнето Боша и зажиганіе стало надежнѣй. Кто развиваетъ твою личность?

Тлѣнскій: Я; кажется, ясно.

Я: Но ты, значитъ, говоришь не про твою личность, а про твое «я». Доберемся до послѣдней Матрешки, индивидуалистъ.

Тлѣнскій: Я десять лѣтъ, какъ преодолѣлъ это міровоззрѣніе. Индивидуальность понятіе отвлеченное, въ природѣ этого не существуетъ. Уединенная личность обречена на гибель отъ истощенья; она погибнетъ, какъ погибли бѣдные мои филодендроны, когда недостатокъ дровъ заставилъ меня завести газопечку. Воняетъ, проклятая. Чортъ съ ней, впрочемъ. Индивидуальность живетъ въ дѣйствіи; только общность усилій, направленныхъ къ достиженію одной цѣли, придаетъ жизнь отдѣльно опредѣляемой личности.

Я: Поясни чертежомъ.

Тлѣнскій: Почему не формулой? Почему не фотографіей? Поясню конкретнымъ примѣромъ изъ жизни.

Я: Это и будетъ фотографія.

Тлѣнскій: Изложеніе-то мое, извини.

Я: Тогда это, прости меня, чертежъ.

Тлѣнскій: Tu l'as voulu. Изслѣдованіе метрики нашихъ поэтовъ показало, что аквизитомъ всей декадентской плеяды было возрожденіе Пушкинскихъ просодическихъ пріемовъ. Результатъ внѣ индивидуальной воли каждаго изъ нихъ. Ты вѣдь помнишь, какъ они въ свое время отмахивались отъ Пушкина и «устарѣлыхъ пріемовъ Пушкиніанцевъ»?

Я. Ты истолокъ въ ступкѣ свои часы и возвращаешь мои нетронутыми, господинъ Бен-Али-Бей, факиръ, онъ же огнеѣдъ. Мы говорили о предѣлѣ индивидуальности, ты говоришь о предѣлѣ коллектива. Постой, постой! Индивидуумъ, предоставленный себѣ, хирѣетъ, говоришь? Да? Потому что содержаніе его ограничено, всевозможныя сочетанія составныхъ его элементовъ быстро приходятъ къ концу и энергіи, израсходованной на ихъ перемѣщенья, вернуться не откуда. Выше себя не прыгнешь. Ну? Ты говоришь, что выходъ есть въ направленіи индивидуальной дѣятельности къ цѣли, общей другимъ индивидуумамъ, и находишь, что такимъ образомъ создаются нѣкоторыя возможности о существованіи которыхъ никто въ отдѣльности не подозрѣвалъ. По-моему, твой примѣръ подтверждаетъ въ большомъ размѣрѣ непріятную тебѣ поговорку.

Тлѣнскій:... Сорока—Якова.

Я: Да, ея личность была ограничена этимъ выраженьемъ. Въ области рѣчи разумѣется; не собираясь угадывать имя всякаго, она просто хотѣла говорить,—говорила, какъ умѣла. Надо смотрѣть на цѣль.

Тлѣнскій: Это все по поводу сороки? Ты всегда видишь больше, чѣмъ есть. И едва ли не умышленно. Вѣдь мы говорили о декадентахъ, если припомнишь.

Я: Припоминать не къ чему, отъ темы не уклоняюсь. Какую цѣль преслѣдовали декаденты? Кому они себя противуполагали?

Тлѣнскій: По-моему, они хотѣли писать не такъ, какъ писали ихъ непосредственные предшественники, которыхъ они называли пушкиніанцами, и которымъ противоставляли себя.

Я: А почему они это дѣлали?

Тлѣнскій: Потому, конечно, что стихи этихъ людей имъ не нравились.

Я: Иначе говоря, по-ихнему были плохи?

Тлѣнскій: Ля Паллиссъ.

Я: А когда они писали стихи по другому, думали ли они, что пишутъ стихи хорошіе?

Тлѣнскій: Et pourquoi êtes-vous muette? C'est par ce que vous avez perdue la parole.

Я: Согласенъ, что цѣлью коллектива, называемаго русскими декадентами, было писать хорошіе стихи?

Тлѣнскій: Ты скоро кончишь петли метать Согласенъ.

Я: Люди они всѣ были талантливые, поэты хорошіе?

Тлѣнскій: Да, отстань.

Я: Итакъ: группа хорошихъ поэтовъ захотѣла писать хорошіе стихи, писала хорошіе стихи?

Тлѣнскій: Да.

Я: И стихи эти оказались Пушкинскаго строя. Только.

Тлѣнскій: Ну, я теперь не понимаю; кто же наконецъ кому доказываетъ?

Я: Доказывалъ ты, но, по моему, я доказалъ, что, какъ ни старайся, а хорошій русскій стихъ неизбѣжно окажется стихомъ Пушкинскаго строя. То есть, что у русской размѣренной рѣчи имѣются свои опредѣленные законы, ихъ же не перескочишь.

Тлѣнскій: Законы эти еще не опредѣлены.

Я: Но опредѣлимы. Пока ихъ опредѣляютъ на половину интуитивно, со временемъ опредѣлятъ экспериментально. Полностью.

Тлѣнскій: Довольно безотрадный взглядъ. Но что же намъ прикажешь замариноваться на Пушкинѣ? Или его стихъ способенъ къ развитію?

Я: Ты же развивалъ свои способности.

Тлѣнскій: А помнишь, какъ ты мнѣ цитировалъ: «и я не тотъ, что прежде. Но все же это я. И пѣснь моя другая—но это пѣснь моя»?

Тлѣнскій: Вотъ она-то и есть... это самое. Но ты признаешь подлинный законъ? Мистикъ.

Я: Помнишь, какъ ты считалъ мистическимъ явленіемъ остаточный членъ Лагранжа? А вѣдь эта формула средняго значенія интеграла. Только. Способности одного человѣка ограничены, дѣятельность ихъ носитъ слѣды этой ограниченности. Способности всего человѣчества ограничены, дѣятельность его...

Тлѣнскій: Однимъ словомъ—никакого движенья. Но міръ движется, все-таки.

Я: Движется по опредѣленнымъ законамъ. Въ нихъ включены и сгорація Персендъ.

Тлѣнскій: Что же по твоему долженъ дѣлать художникъ? Идти въ Академію? Копировать Рафаэля, какъ Басинъ? Гоя, какъ Манэ? Гольбейна-Дега-

Я: Или Гирлондайо, какъ Деренъ? Нѣтъ. Одно изъ двухъ. Или смотрѣть за собой и другими, когда «хорошо выходитъ» и, опредѣливъ, стараться устанавить, почему это хорошо, а потомъ самому дѣлать такъ, чтобы только хорошее въ работѣ и было. Это разъ. Или смотрѣть за другими, которыхъ уважаютъ, что у нихъ дѣлается, и стараться, чтобы свое было бы на чужое похоже, только еще лучше. Т.-е. отдать свои творческія способности въ распоряженіе законамъ избраннаго искусства. Это два.

Тлѣнскій: Любезная симметрія.

Я: Мозгъ симметриченъ.

Тлѣнскій: Одинъ путь мужской, другой женскій? Не надоѣло?

Я: Влюбись въ гермафродита.

Тлѣнскій: У меня нѣтъ дровъ. Идти украсть у сосѣда—путь мужской (но посадятъ въ каталажку, гдѣ совсѣмъ не топятъ), смотрѣть на чужой каминъ и разспрашивать откуда дрова—путь женскій (просто замерзну).

Я: Есть еще третій путь.

Тлѣнскій: Какой?

Я: Ничего не дѣлать, сидѣть и хныкать: это путь бабій.

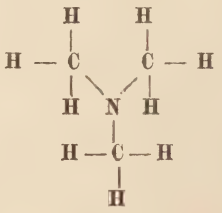
II.

О ДУХОВНОМЪ ВЪ ИСКУССТВѢ И ВѢЧНОЖЕНСТВЕННОМЪ ВЪ ЖИЗНИ.

(Etische und poetische Uebungen.)

§ 51.

Прежде всего вознесемъ тебѣ хвалу, Вѣчно-Женственное, ты, что влечешь насъ ввысь. Да осѣнитъ насъ свѣтъ твой и обойметъ благоуханіе твоего великаго символа:



Отдохнемъ въ благоговѣніи. Его что-то мало видно въ этой книгѣ. Но оно есть, есть, только его никто не видитъ. Авторъ очень огорчается этимъ обстоятельствомъ.

§ 52.

Артисты—проститутки, критики—сводни. Аристархамъ не слѣдуетъ обижаться, если и въ жизни имъ предлагаютъ заняться тѣмъ, чѣмъ занимаются они на бумагѣ. Хвастаться извѣстностью, созданной такому-то, все равно, что похвалиться держаніемъ свѣчки для такой-то.

§ 53.

Мистика вещей Пикассо того же именно корня, какъ и таинственность привидѣній, состоящихъ изъ стула, пиджака и свѣсившейся крахмальной

VALSE

манишки. Надъ ужасомъ отъ этихъ предметовъ многократно гоготали щелкоперы, а явленіе это заслуживаетъ вниманія. Дѣло въ неожиданномъ положеніи нашего глаза относительно в е щ е й, видѣть которыя мы привыкли обязательно подъ опредѣленными углами и въ опредѣленномъ сочетаніи—утилитарномъ. Въ картинахъ, о которыхъ говорю, утилитарный смыслъ встрѣчи и сопоставленія элементовъ замѣненъ цѣлью линейно-красочнаго соподчиненія и это не только не скрывается, но и подчеркивается. Натюрморты Пикассо образованы изъ предметовъ, которымъ нечего дѣлать вмѣстѣ и съ которыми ничего не подѣлаешь. Они напр. не съѣдобны, а Пикассо заставляетъ смотрѣть на нихъ въ упоръ и снизу вверхъ, да еще немножко въ бокъ. Онъ тычетъ носомъ подвернувшагося ему любителя въ кучу хлама, которому порадовался бы Плюшкинъ. Вотъ и вся мистика. Т л ѣ н е к і й. Такъ ее нѣтъ?—Я. Въ заклинательныхъ формулахъ, въ заговорахъ и т. д. слова тоже подбираются внѣ утилитарной связи, а въ исключительно слуховой зависимости.

§ 54.

Нѣкоторые французскіе плагіаторы, отрицая значеніе Пикассо для живописи страны Пуссена (который былъ въ искусствѣ на 66% италіанецъ), ссылались на испанство автора «Поэта». Но происхожденіе и воспитаніе въ странѣ Сурбарана не помѣшало Пикассо сдѣлаться самымъ французскимъ изо всѣхъ, кромѣ Бракка, французскихъ художниковъ. Примѣры такой денаціонализаціи мнѣ приходилось видѣть только у женщинъ, вышедшихъ за иностранцевъ и оставшихся за границей.

§ 55.

Родина не только географическое понятіе, не только площадь, ограниченная извѣстной линіей, она можетъ быть въ звукахъ (языкъ) и въ дѣйствіи.

§ 56.

Когда въ 1915 году была сожжена русская Польша, мужики разбѣжались и подъ дымными тучами замолкла польская рѣчь, а кладбища отцовъ были перерыты ходами сообщенія—шляхта осѣдлала, чѣмъ могла, лучшихъ своихъ коней, свистнула любимыхъ кобелей и поѣхала: «до войска». Этотъ поступокъ сталъ ея родиной и, такъ, Польша еще не погибла.

§ 57.

Однажды нѣкій философъ, рѣшивъ призвать громы небесные на страну, его огорчившую, написалъ оду. Въ этой пьесѣ, заключая пророчества раз-

личныхъ бѣдствій, имѣющихъ постигнуть помянутое государство, онъ угрожаетъ лишеніемъ благодати ясной мысли. Надо ли указывать, что философъ этотъ былъ мистикъ и знатокъ цѣну тому, о чемъ говорилъ?

§ 58.

Пикассо не настоящая фамилія автора «Акробатовъ», подобно де Сильва, онъ подписываетъ свои холсты фамиліей матери. Эта вообще склонность «жестокихъ гишпандевъ» къ именованію себя по женской линіи—явленіе любопытное и заслуживающее большаго вниманія, чѣмъ оно стяжало до сихъ поръ. Филиппъ V мастеръ былъ гладью вышивать,—показываютъ цѣлый кринолинъ его работы.

§ 59.

Нѣкоторые морализующіе наблюдатели усматривали «испанскую жестокость» въ искусствѣ Пикассо. Мнѣ довелось услыхать отзывъ о наличіи этого свойства въ его характерѣ (изложеніе было очень не убѣдительно), біографическія данныя, которыми располагаю, и личныя впечатлѣнія не даютъ мнѣ права согласія, такъ какъ въ личной жизни мастеръ проявлялъ нерѣдко свойства, противоположныя вышеупомянутому. Это, впрочемъ, не исключаетъ возможности нѣкоторой правоты говорившихъ. Любовь къ жестокости не всегда активна, и садизмъ вовсе не обязателенъ въ этомъ случаѣ.

§ 60.

Замѣчательно свойство эстетическаго безволія, опредѣляющее все творчество Пикассо. Безволіе это сказывается въ подчиненіи своего дара вліянію чужихъ достиженій. Подражателемъ Пикассо никогда не былъ; онъ былъ медіумомъ то Грекко, то Матиса, то Дерена. Когда же индивидуальность художника окрѣпла настолько, что переспѣла всѣ окружающія вліянія, наступилъ кризисъ: чьимъ же быть медіумомъ? Выходъ былъ простъ, но врядъ ли найденъ субъективнымъ сознаніемъ живописца.

§ 61.

Сходство женщины и кошки не простирается дальше пристрастія къ теплу. Да женщины и не любятъ кошекъ. Слабость дамскаго сословія къ собакамъ и собачкамъ (особенно)—замѣчательна. Жаждатъ хозяина собакѣ знакома не меньше, чѣмъ ея хозяйкѣ, хозяиномъ же почитаютъ того, кто побить можетъ, особенно, если бьетъ безъ всякаго повода, какъ говорится, «любя».

§ 62.

Женщины ненавидятъ логику и будучи не въ силахъ словесно отъ нея избавиться, связанныя логически во время спора, ищутъ спасенія въ слезахъ. Логическое насиліе для женщины отвратительнѣй насилія физическаго; оно не приноситъ съ собой ни на волосъ полового удовольствія. Случаи, когда женщина добровольно занималась бы, не говорю, логикою или теоріей познанія, но вообще логически цѣльной дисциплиной, очень рѣдки. Ихъ надо разсматривать, какъ особый видъ извращенья и ставить рядомъ съ мазохизмомъ. С. Ковалевская бѣгала за любовникомъ, пока не умерла, покрывая десятый разъ 25 градусовъ Стокгольмскаго меридіана. Большинство въ такомъ случаѣ обходится сутенерами разныхъ оттѣнковъ—и хорошо дѣлаетъ.

§ 63.

Мы недостаточно цѣнимъ это здоровое, непосредственное отношеніе къ логикѣ, это одна изъ наиболѣе вопіющихъ мужскихъ неблагодарностей. Самымъ постыднымъ дѣяніемъ сильнаго пола было бы убѣдить слабыхъ женщинъ въ необходимости логически построеннаго міровоззрѣнія и соотвѣтственнаго жизненнаго habitus. Кое-что въ этомъ направленіи уже предпринимается, но надо думать удастся не болѣе, чѣмъ внушеніе теоріи о необходимости «духовной вѣрности» и ничтожности «физическаго общенія». Изобрѣтенныя мужчинами для личнаго спокойствія теоріи эти, волей судебъ, обратились противъ нихъ. Напляшутся.

§ 64.

Принудительность логическихъ построеній ни чуть не нравственнѣй принудительности бронированнаго кулака или казацкой нагайки. Если до этого еще недодумались, то потому только, что логической пормировкѣ подвергали одно ненужное. Логика долго ждала своего Боэція, не дождалась, и не знаю дождется ли.

§ 65.

Часто приходится слышать: глупо убивать другъ друга изъ-за женщины; но еще глупѣй рѣзаться изъ-за силлогизмовъ. Этимъ однако занимались съ большимъ усердіемъ, и нелѣпость подобнаго времяпрепровожденія никого не поражала.

§ 66.

Памяти Реми де Гурмонъ.

Этотъ мыслитель доказывалъ наличіе прогресса направленіемъ эволюціи уничтожающихъ оцѣнокъ. Писатель, т. е. человѣкъ головной, по преиму-

ществу, онъ естественно радовался тому, что вмѣсто: «трусъ» (эпоха Первой Имперіи) или «прогорѣвшій» (времена Орлеановъ) стали говорить: «дуракъ». Не знаю замѣтилъ ли онъ, что эволюція на этомъ не остановилась? Теперь, когда хотятъ уничтожить кого-нибудь, говорятъ: «импотентъ!»

§ 67.

Неспособность женщинъ къ художественному творчеству, неоднократно провозглашенную критиками, часто подтверждали ссылкой на отсутствіе женскаго вліянія въ области живописи, гдѣ женщины много работаютъ въ послѣднія декады. Но именно въ наше время появилось чисто женское стремленіе къ ускореннымъ перемѣнамъ изобразительной техники. Ежегодныя или, вѣрнѣе, сезонныя перемѣны внѣшности холстовъ, подписанныхъ однимъ и тѣмъ же именемъ (выставки бываютъ и весной и осенью, выставляютъ на тѣхъ и на другихъ), становятся явленіемъ столь же заурядным, какъ перемѣна въ покроѣ костюма или почерка у женщины, перемѣнившей любовника. Мнѣ показывали мужчину, ежегодно мѣнявшаго псевдонимъ—подпись своихъ картинъ. Самое забавное въ этомъ случаѣ то, что никто ни разу не ошибся въ авторствѣ и не принялъ на вѣру появленія новаго артиста, еще никогда не бывшаго доселѣ.

§ 68.

Поэтическій геній, говорятъ, возникаетъ одновременно съ рожденіемъ. Геній живописца начинаетъ обнаруживаться посмертнымъ порядкомъ. Онъ дѣло коллекціонеровъ и времени: первые выбираютъ лучшіе холсты, второе истребляетъ худшіе. Создается впечатлѣніе будто у даннаго «генія» и вовсе не было скверныхъ вещей. Прижизненная слава, мода и снобы проѣдаютъ «генія», какъ термиты архивъ Перпиньянскаго муниципалитета. Участь Рубенса или Содома достаточно назидательна въ этомъ отношеніи.

§ 69.

Композиція имѣетъ предпосылки, основанныя менѣе всего на логически опредѣлимыхъ требованіяхъ: онѣ вырабатывались органически. Логическому обслѣдованію подлежитъ сперва весь органическій процессъ, ихъ породившій, тогда, можетъ быть, получимъ возможность указать на нормы цѣлесообразности, выглядывающія изъ-подъ логической маски. Въ частности критики «Гамлета» блуждаютъ весьма жалкимъ образомъ, пытаясь найти обоснованіе композиціи этой пьесы. «Ахъ, они забываютъ, что паріевъ всегда весь народъ презираетъ и гонитъ отъ себя». Они забываютъ такъ же, что драматическая композиція—нѣчто мало похожее на композицію повѣство-

вательную и никакъ не могутъ отрѣшиться отъ поисковъ «инсценированной новеллы». Въ припадкѣ искренности они видятъ послѣднее основаніе въ компиляціи и объявляютъ что, интермедія: заплаты.

§ 70.

Необходимость интермедіи была понята еще Софокломъ и воинъ-караульщикъ Антигоны—не только никого не обидѣлъ, но, думаю, помогъ своему изобрѣтателю заслужить генеральскій чинъ. Мнѣ, впрочемъ, кажется, что Софоклъ не совсѣмъ понималъ, что дѣлаетъ: онъ повторилъ бы интермедію отчетливѣй и очерченнѣе не только въ Царь-Эдипѣ, но и въ Колонской трагедіи. Не надо забывать о большомъ количествѣ музыки въ Греческой трагедіи. У елисаветинцевъ остались только пѣсни на общеизвѣстные мотивы. Для нихъ музыка стала тоже интермедіей, видимымъ отдыхомъ отъ логическаго развитія дѣйствія.

§ 71.

Какъ поразительно писалъ Вангъ-Вей: «бѣлый народный снѣгъ украшаетъ и диссертацію». Говорятъ, этотъ мастеръ первый рѣшился ввести позолоту въ акварель на бѣломъ шелку. Правда, краски этой акварели были истолченные изумруды, рубины, кораллы, яшмъ, бирюза и сапфиръ.

§ 72.

«Получить 5 руб. 75 коп. за безчестіе» кажется выраженіемъ нелѣпымъ, оно рѣжетъ намъ ухо и глазъ даже при постепенномъ повышеніи ставки—оцѣнивать честь на деньги!... какая дикая мысль, смѣшеніе терминовъ. Однако.—Знаменитый художникъ нарисовалъ углемъ на бумагѣ портретъ Н. Н. Портретъ не удался и проданъ дешево: тысячъ за пять, обыкновенно этого рода продукціи художникъ выпускалъ тысячъ за восемь. Бумага стоитъ: 2 руб. 50 коп., италіанскаго карандаша вышло на 50 коп., итого себѣстоимость—3 руб. Такимъ образомъ 4997 рублей заплачено «за уваженіе къ художнику», но покупатель обиженъ: вещь подписанная «Х» должна быть хорошей, а она плохая,—артистъ обидчикъ получилъ на 3.000 руб. меньше. Эти три тысячи заплачены имъ за безчестіе.

§ 73.

Грустно слушать гнусную фразу: «русскіе ничего не создадутъ въ живописи», тѣмъ болѣе, что оглянувшись на дѣйствительное состояніе этого искусства въ предѣлахъ отечества нашего и здоровому человѣку захочется искать облегченія въ истерическомъ припадкѣ. Утѣшеніе однако и помимо этого

есть—утѣшеніе историческое. Не всегда же Франція законодательствовала въ области изографіи. Все мѣняется и если въ началѣ XIII вѣка французскій языкъ для итальянца былъ куда «усладительнѣй» родного парѣчья, то въ XVI вѣкѣ пришлось выступать въ защиту французскаго слова и доказывать, что нѣтъ основаній къ безнадежному діагнозу о годности для поэзіи его и о необходимости ритмовать рѣчь по-италіански. А самъ-то краснорѣчивый защитникъ (spes et fortuna, valete!) года черезъ четыре послѣ прославленія французскаго напечаталъ поэму на италіанскомъ языкѣ. Но еще черезъ триста лѣтъ Мореасъ торжественно объявилъ италіанскій языкъ «смѣшнымъ и дикимъ» (ridicule et sauvage) по сравненію съ языкомъ Расина и Маллармэ. Что до насъ, то не зачѣмъ намъ утѣшаться въ собственной бездарности ссылкой на давно прошедшія времена Новгородской школы—наши декораторы-живописцы произвели переворотъ въ цвѣтосозерцаніи французскихъ артистовъ, и Бакстъ проектируетъ костюмы въ томъ самомъ Парижѣ, гдѣ Дюфи скромно изобрѣтаетъ рисунокъ набойки и гдѣ картинъ того же Бакста, просто не замѣчали. Если же станковая живопись во Франціи стоитъ на высотѣ совершенно недосягаемой для художниковъ иныхъ государствъ, то причина тому въ единственно-французской организаціи сбыта произведеній живописи указаннаго рода. Существующая въ Парижѣ наклонность къ помѣщенію денегъ въ картины и основанныя на томъ художественныя предпріятія, имѣющія цѣлью монополизировать творчество обѣщающаго художника, и слѣдствіемъ заключеніе съ этимъ артистомъ контракта, обезпечивающаго ему жизнь и возможность карьеры, благодаря картинописанію—создаютъ живописцу увѣренность въ необходимости для него всецѣло посвятить себя избранному дѣлу, а безпощадная конкуренція заставляетъ изощрять технические пріемы до предѣловъ возможнаго въ данное время и съ данными средствами. А совершенство техники профессіоналовъ понуждаетъ усвоить ее и тѣхъ диллетантовъ, которымъ обидно, если картины ихъ столь же бездѣйственны, какъ пыль на шкафу. Русскіе же художники, если и живутъ отъ дѣлъ рукъ своихъ, то ужъ ни въ коемъ случаѣ не отъ станковой живописи, которая является для нихъ пріятнымъ отдыхомъ и забавой послѣ работы надъ писаніемъ декорацій, расчерчиваніемъ заставокъ и компанованіемъ костюмовъ. Надъ рисунками прошивки для дамскихъ панталонъ работаютъ до изнеможенія, потому что ѣсть надо, а картина все равно не накормитъ—подождетъ. Такъ что если у русскихъ кокотокъ славно расшиты подолы, а на картинныхъ выставкахъ русскихъ художниковъ отъ стыда сгорѣть можно, то причина тому не въ бездарности нашихъ живописцевъ или нашей органической неспособности къ пластическому творчеству, а исключительно въ неорганизованности эксплуатаціи одаренности русскихъ художниковъ къ станковой живописи. Удивительно даже, какъ она совсѣмъ не погибла. Чѣмъ былъ бы Пикассо, живи онъ въ Россіи?—Краснодеревщикомъ, если не акробатомъ.

§ 75.

Исканія славы у этого живописца не замѣтно, кажется, онъ не заботился даже объ извѣстности, хлопоталъ же объ устройствѣ своихъ дѣлишекъ такъ тихо, что многіе и до сего вѣруютъ въ богатство, «замокъ въ Пиринеяхъ» и полную независимость отъ продажи вещей. Друзья поддерживаютъ эту редакцію. Надо копнуть глубже друзей, чтобы отыскать слѣды голода. Но въ кабакахъ Монпарнасса врутъ въ другую сторону и врядъ ли «самъ» здѣсь ни при чемъ.

§ 76.

«Я не могу извинить этого поступка. Л. могъ заключить контрактъ на продажу картинъ только если бы у него на рукахъ была семья. Никогда бы я этого не сдѣлалъ, никто на меня руки не положитъ, какъ говорилъ Сезаннъ». Вспомнилъ, что говорившій вполнѣ обезпеченъ, а Л. не задолго до контракта обѣдалъ кускомъ сыра 9×9 cm.

§ 77.

Лебедевъ: Настоящій международный чемпіонатъ для борцовъ всѣхъ странъ на сумму двѣ тысячи франковъ. Изъявили свое согласіе слѣдующіе борцы. Ферапонтъ Гузъ чемпіонъ всего Земного Шара... Голосъ изъ толпы: «Ну и шаръ!» Колумбъ,—вспомни Саламанку: ты вѣдь только на пыткѣ сдалъ, Галлилей; хорошо, что ты и на кострѣ не отрекся, Джордано Бруно! Радуйтесь теперь торжеству своему... радуйтесь духовно.

§ 78.

Бердяевъ горячился о міровомъ значеніи Пикассо и его духовности, совпадающей съ духовнымъ направленіемъ «германской культуры», которая духовнѣй культуры латинской. Еще двѣ страницы, и мы узнали бы о всевышней духовности русской культуры. Но статья кончилась раньше этого вывода, впрочемъ, перелиставъ книжку «Софьи» навѣрно можно его найти у другихъ сотрудниковъ. Это послѣдній № журнала, потомъ началась война и нѣмецкая культура обнаружила свою духовность, неизмѣнную со временъ Ронсара. Кабацкій разсказъ изображаетъ Пикассо на полу, отмахивающагося и ногами, и руками по поводу чьей-то аттестаціи «первый живописецъ на всемъ Земномъ шарѣ».

§ 79.

Апелляція къ суду потомства имѣетъ громадное преимущество передъ всякой иной, въ томъ, что за невозможностью дожить до полученія отвѣта его всегда можно полагать благопріятнымъ.

§ 80.

Съ неба камни валятся—цвѣты изъ земли растутъ.

Picasso
1903

III.

ПО СУЩЕСТВУ

§ 81.

Матиссъ, года четыре тому назадъ, подводилъ новаго посѣтителя своей мастерской къ одной картинѣ, акту, гдѣ на лѣвой ногѣ натурщицы былъ пропущенъ одинъ палецъ. Посѣтитель, заговорившій объ этомъ недостаткѣ, вѣжливо выставлялся за дверь. Что касается Пикассо, то онъ нисколько не сердится на неумѣнье посѣтителя прочесть рисунокъ картины и довольствуется выраженіемъ признанія системы линейно-цвѣтового расчлененія холста. Вопросомъ о предметахъ изображенья не обижается и охотно даетъ разъясненія по нему. Наличіе системы: отъ мотивированности каждаго контура, изъ соотвѣтствія натурѣ каждаго красочнаго пятна. Спокойное же отношеніе къ любопытству неопытнаго чтеца картины коренится въ полномъ отсутствіи въ работахъ Пикассо отсебятины и remplissage'а. На вопросъ: «что это?»—онъ не скажетъ «я почемъ знаю?», «мнѣ такъ захотѣлось»; «мнѣ понадобился здѣсь такой-то цвѣтъ». Впрочемъ еще въ XIII вѣкѣ сознавали: perche grande vergogno sarebbe a colui che rimasse coso sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia demandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento. E questo mio primo amico ed io ne sapemo bene di qelli che cosi rimano stoltamente.

§ 82.

Въ то время пришелъ къ Пикассо одинъ живописецъ, патагонецъ родомъ, и спросилъ: «cher maître, повѣдайте, какъ сдѣлались вы такимъ знаменитымъ»? Но Пикассо отпустилъ его, ничего ему ему не сказавъ. Послѣ того, немного спустя, вновь пришелъ къ нему тотъ и сказалъ: «Научите меня, какъ писать, чтобы я сталъ вашимъ ученикомъ, ибо хочу быть столь же прославленъ, какъ и вы». Сказалъ ему мастеръ: «Будете ли слушаться меня и соблюсти сказанное мной въ тайнѣ обѣщаетесь ли?» И тотъ обѣщалъ. «Такъ», сказалъ ему

Никассо, «я дамъ вамъ написать закатъ солнечный и когда изобразите вы его краснымъ и принесете мнѣ, чтобы я видѣлъ его, услышите: негодно изображеніе это, перепишете, чтобы онъ былъ зеленымъ, и опять принесете исправленное и скажу: негодно и это—пусть онъ будетъ синимъ и еще представите мнѣ рукодѣліе рукъ своихъ и велю вновь: не хорошо оно, измѣните на желтый цвѣтъ. Такъ буду говорить, пока не услышите отъ меня чего другого». И отошелъ отъ мастера иноплеменникъ сей весьма опечаленный и какъ онъ обѣщалъ молчать, то всѣмъ о бесѣдѣ своей разсказывалъ подробно. Послѣ того многіе иные живописцы, бывшіе въ Парижѣ, чтобы слѣдить, какъ пишетъ Пикассо и уловлять въ чемъ онъ мѣняетъ письмо свое и этому подражать, узнавъ отъ названнаго патагонца о бывшемъ съ нимъ, стали говорить: «Воистину жестокъ человѣкъ сей, что хочетъ ученика своего поставить дѣлать такое и кто же согласится идти за нимъ, развѣ не будетъ то безумецъ или малоумный весьма?» А не знали, говоря, что сами, по волѣ своей, то же, воистину, дѣлаютъ.

§ 83.

Дня за два до продажи «Шкуры Медвѣдя», въ Отелѣ Друо, Пикассо выражалъ сожалѣніе о невозможности собрать да и сжечь всѣ свои старыя картины. Дней черезъ шесть послѣ этого заявленія, на вопросъ о судьбѣ одной очень ранней акварели, полной Матисса (Les deux amies), указалъ ея хозяина, описалъ его наружность и назвалъ адресъ. То же о еще болѣе раннихъ картинахъ, снимковъ съ которыхъ въ Парижѣ не найти.

§ 84.

Періодъ литературной живописи Пикассо отмѣченъ крайней подавленностью. Литературная тема ихъ: безпомощность бѣдныхъ, нашла окончательное развитіе и завершеніе въ контрастахъ принудительнаго веселья голодныхъ акробатовъ, и балаганныхъ силачей, безсильныхъ порабощенныхъ толпой.

§ 85.

Предметы, изображаемые Пикассо, разсматриваются имъ не какъ свѣтоотражающія поверхности и оцѣниваются имъ внѣ соотвѣтствія цѣлямъ, на какія ихъ предназначали дѣлавшіе ихъ ремесленники. Для художника предметъ—это опредѣленной формы куски извѣстнаго матеріала, интересные постольку, поскольку его занимаетъ живописная характеристика ихъ. Такимъ образомъ предметъ разсматривается внѣ случайныхъ эффектовъ движенья, исключительной точки зрѣнія или освѣщенія (реализмъ); изображается же въ немъ то, что можетъ быть изображено исключительно средствами живописи

A PAUL FORT
Picasso

(строгій стиль). Такимъ образомъ Пикассо въ исторіи живописи долженъ быть отнесенъ къ реалистамъ строгаго стиля.

§ 86.

Отношеніе живописи этого мастера къ предметамъ можно дать въ такомъ видѣ: 1) Разработка живописнаго пятна; 2) Характеристика силуэта пятна; 3) Характеристика объемнаго содержанія силуэта; 4) Характеристика плоскостей, образующихъ трехмѣрную фигуру.

§ 87.

Пикассо удивительно однообразенъ въ колоритѣ. Если онъ мѣняетъ періодически цвѣта, то взаимоотношенія ихъ—величина постоянная. Весной 1914 года онъ повторялъ цвѣто-составность акробатическаго періода. Вся огромная эволюція художника прошла поверхъ колорита. При нежеланіи придираться къ словамъ можно сказать, что колоритъ не играетъ никакой роли въ развитіи манеры этого мастера. Колоритъ у Пикассо низведенъ на служебную роль. Его обязанность—не мѣшать процессу. Но не линеенъ ли тогда процессъ? Всѣ усилія Пикассо направлены къ отрицанію этого. Сознательность можетъ отсутствовать.

§ 88.

«Матиссу—расписывать дворцы, Пикассо—соборы». Я не согласенъ со второй половиной формулы Щукина. Декоративность нѣкоторыхъ вещей Пикассо принадлежитъ не ему, а Матиссу. Вся жизненная сила его творчества ушла на разработку станковой живописи. Но, думается, архитекторомъ Пикассо могъ бы оказаться большимъ, помогай ему кто-нибудь въ расчетахъ частей зданія.

§ 89.

Многіе упрекали его въ чрезмѣрной вдумчивости, находили его картины «головными», а технику перемудренной, все творчество лишеннымъ непосредственности. Я не слыхалъ (инстинктивно бѣгу идіотовъ), но навѣрно говоритъ: «этотъ художникъ переучился», «развѣ можно научиться писать картину?» А говорить эти господа учились? а читать? а писать? Можетъ быть, они не выучились грамотѣ и до сего времени, но вѣдь большинство счастливѣе, а большинство рѣшаетъ все въ наше время. Непосредственно творящихъ художниковъ нѣтъ: всѣ учились работать (хотя бы и самостоятельно): кто лучше выучился, тотъ и лучше. Играть на рояли учатся многіе, исполнители единичны, но кто же выдержитъ импровизацію савраса, въ первый разъ присѣвшаго къ инструменту, на предметъ непосредственнаго творчества музыки?

Волокутъ въ участокъ. Но когда мы плаваемъ, управляемъ аэро, играемъ на скрипкѣ или пишемъ картину,—успѣшность дѣйствія зависитъ отъ безсознательности примѣненія сознательно пріобрѣтенныхъ навыковъ дѣйствованія. Механика исполненія никогда не вылѣзала на первый планъ творчества Пикассо. Его картины современны всѣмъ своимъ строемъ, а вовсе не потому, что въ нихъ присутствуютъ элементы, провинціально объявленные современными.

§ 90.

Пюви стошнило отъ условности блестящаго колорита школьной живописи и онъ пошелъ учиться «только у природы». Можно предположить, что Пикассо вырвало отъ компромиссности картинной природы и онъ пошелъ учиться только у живописи.

§ 91.

Задачей его было создать глубину картины путемъ живописанія объемныхъ отношеній. Такъ выдвинулся сначала вопросъ о формальной характеристикѣ объема, а потомъ о живописныхъ пріемахъ изображенія этой характеристики. Короче: сначала предметомъ живописи Пикассо была натура, затѣмъ живопись этой натуры. Если первая задача разрѣшалась въ предѣлѣ средствъ, привычныхъ художнику, то для выполненія второй, для созданія живописной передачи масляной живописи, передававшей разносоставные предметы, потребовалось примѣнить подлинные фрагменты или символическія фракціи первично изображенныхъ вещей.

§ 92.

Какъ смѣялись, читая у Ласка «форма формы». Никому однако не смѣшна «живопись живописи» у Пикассо.

§ 93.

«У насъ есть маляры, куда лучше подражающіе мрамору, какъ живой онъ у нихъ. Далеко до этого Пикассо!» Но тотъ и не стремился къ подражанію мрамору, онъ подражалъ обыкновеннымъ малярамъ. Ему нуженъ былъ не подлинный, а символическій мраморъ и именно такой, чтобы ошибиться въ поддѣлкѣ было невозможно.

§ 94.

Новшества періода «Leonie» ограничиваются областью графики: свѣтотѣнь голландская. Это не мѣшаетъ признанію великолѣпія живописи, но вопросъ о ея революціонности надо пересмотрѣть. Впрочемъ, самъ авторъ сдѣлалъ это за насъ, онъ отказался отъ такого распредѣленія свѣта и отъ

свѣтовой глубины, упростилъ линейную конструкцію по оси z; все это во утвержденіе примата живописи.

§ 94a.

Исторія отношеній Пикассо къ Рембрандтовой свѣтотѣни всегда напоминаетъ мнѣ нидерландскую экспедицію Альвареца де Альва—нашъ современникъ тоже покинулъ завоеванную область, поставивъ въ ней все вверхъ дномъ. Даже болѣе: не оставивъ ни дна, ни покрышки.

§ 94 b.

Довольно распространенная (и потому часто лишенная смысла) формула «пониманіе цвѣта» можетъ быть успѣшно заполнена данными наблюденія особенностей картинъ Пикассо. Дѣйствительно, гармоничность ихъ цвѣтового строенія самоочевидна и эта самоочевидность настолько общеобязательна, что не всегда прійдетъ въ голову обратить вниманіе на основной и органическій диссонансъ синяго и коричневаго—любимаго соцвѣтія Пикассо. Методы разрѣшенія этого диссонанса въ раннихъ работахъ могутъ быть сведены къ собственно «инструментовочнымъ», «тембровымъ» пріемамъ—скрытому введенію полутоновъ незамѣчаемыхъ глазомъ профана (излюбленный французами пошибъ), въ дальнѣйшемъ примиряющая роль передана была фактурѣ, обязанность которой сводилась къ деградаціи тона, снимавшей переченія посредствомъ ослабленія спорящихъ и незамѣченности перехода къ болѣе интенсивнымъ участкамъ картины. Бумажныя работы Пикассо отбрасываютъ (очень рѣшительно для непредупрежденныхъ) въ сторону оба указанные пріема, замѣняя ихъ открытымъ выборомъ нужнаго для разрѣшенія диссонанса валера, и вводятъ его какъ равноправный элементъ колористическаго общежитія. Успѣшность такого выбора и обусловлена пониманіемъ цвѣта.

§ 95.

Чистый красный цвѣтъ совершенно не примѣняется Пикассо. Только въ самыхъ раннихъ его вещахъ можно обнаружить эту краску. Вмѣстѣ съ тѣмъ у него постоянное безпокойство о чрезмѣрной слабости своихъ тоновъ. J'ai toujours peure de mettre des couleurs trop douces.

§ 96.

Тѣмъ, кто хочетъ читать картины Пикассо, слѣдуетъ имѣть въ виду двойственность построенія ихъ. Цвѣтовая (или въ виду однотонности его сложныхъ композицій—свѣтовая) діагональ несетъ данныя морфологическаго анализа. Діагональ эта обычно направлена (сверху внизъ)—слѣва направо. Въ центрѣ

холста свѣтовая діагональ пересѣкается съ діагональю глубокихъ валёровъ—эта діагональ заполнена предметами, отъ которыхъ отправляется анализъ. Каноническія фракціи группируются у центра. Мы имѣемъ, слѣдовательно, совмѣщеніе планиметрики барокко и возрожденія, а если посмотримъ на кущеніе центра—непремѣнно вспомнимъ Брегеля, послѣ чего останется назвать Анри Руссо. Такъ и получается синтезъ давно прошедшихъ построеній съ данными самой трепещущей современности—Парижъ, Парижъ, Парижъ, сѣрый Парижъ! и всѣ мы, его дѣти, рады этому, какъ плѣнники Пелопонесскихъ каменоломенъ стихамъ Эврипида.

§ 97.

Сѣро-коричневая окраска вещей Пикассо имѣетъ естественное основаніе: онъ часто строилъ модели своихъ картинъ, примѣняя къ тому фанеру и сѣрый картонъ. Незначительность уклоновъ, т. е. малыя различности освѣщенія плоскостей вызвали необходимость примѣненія разнообразнѣйшихъ способовъ нанесенія краски. Каждый плоскій элементъ композиціи сталъ образчикомъ такой-то или такой-то фактуры. Получилась какая-то афористическая живопись. У подражателей афоризмы выродились въ анекдоты. А впрочемъ, не ручаясь: «по плодамъ познаете ихъ». Не виноватъ ли въ анекдотизмѣ и maître?

§ 97 b.

Геометрическія склонности и даже стереометрическія начинанія въ работахъ кубистическаго запѣвалы фактъ неопровержимый (поскольку неопровержимъ фактъ самъ по себѣ), но предполагать источникомъ этого явленія теоремы учебника было бы неосторожно. Съ одинаковымъ, если не большимъ успѣхомъ, можно изложить догадку о внушенности безчисленными въ то время фотографіями цѣлыхъ, полуцѣлыхъ и совсѣмъ поломанныхъ аэро—представлявшихъ самое неожиданное сочетаніе плоскостей со стержнями и создававшихъ небывалое зрительное ощущеніе. Существуетъ, повидимому, полная возможность говорить, что Пикассо изучалъ геометрію по системѣ Паскаля (система, въ сущности, не лишенная огромныхъ достоинствъ) и любителямъ повторять чужіе подходы слѣдуетъ объ этомъ помнить. Во избѣжаніе потери времени, прежде всего и не слишкомъ. . . геніальнаго что ли, положенія въ концѣ концовъ не надо слѣдовать тому моему знакомому художнику, который, захотѣвъ «видѣть, какъ Пикассо», предался изученію начертательной геометріи и въ теченіе цѣлаго лѣта проэцировалъ въ разныя плоскости физіономію родственницы, отъ которой не ожидалъ н а с л ѣ д с т в а. Результаты сказались при первой же попыткѣ писать: его картины стали площе прежняго, такъ какъ живописецъ, какой угодно, производитъ наиболѣе сложныя проекціи интуитивно и все его развитіе заключается въ расширеніи этой способности и распро-

страненіи ея на возможно большій кругъ предметовъ, въ данномъ же случаѣ добивались сознательнаго и опосредствованнаго метода въ области уже бывшей интуитивной. Я бы посовѣтовалъ другой пріемъ: онъ имѣетъ преимущество простоты, экономиченъ во времени и для хозяйства полезенъ. При помощи нѣсколькихъ ольховыхъ досокъ толщиной не болѣе дюйма сооружается этажерка, не ниже одного аршина. Полки ея располагаются на различныхъ интервалахъ и нѣкоторыя изъ нихъ дѣлятся вертикальными перегородками на клѣтки разной величины. Все это заполняется предметами домашняго обихода предпочтительно не однихъ цвѣтовъ, не схожихъ въ отношеніи матеріала и характера поверхности. Этажерку надо поставить въ ногахъ кровати такъ, чтобы источникъ свѣта былъ нѣсколько въ сторонѣ, и тѣни отъ вертикальныхъ плоскостей были бы густыми. Предметы въ данномъ случаѣ проектируются въ глубину, способность воспріятія тренируется индивидуально, наблюденію подлежатъ вещи въ нормальномъ своемъ состояніи и зрѣнію приходится оперировать не съ линейной абстракціей, а съ естественно окрашенной системой твердыхъ тѣлъ.

§ 98.

Фактура—понятіе ремесленное и выработалось оно не среди художниковъ, а среди ремесленно настроенныхъ экспертовъ по старымъ мастерамъ. Вначалѣ это было нѣчто въ родѣ графологіи, т. е. почти шарлатанство. На этой степени, почти, понятіе живописной фактуры пребываетъ и сейчасъ въ сознаніи многихъ новаторовъ.

§ 99.

Не такъ давно была сдѣлана попытка классификаціи живописной фактуры примѣнительно къ терминамъ минералогіи. Авторъ этой попытки разсматривалъ поверхность картины, какъ обломокъ горной породы и прилагалъ къ красочному слою неизмѣненныя характеристики излома и блеска. Условность и недостаточность этихъ выраженій извѣстны всякому, работавшему надъ классификаціей камней, насколько мало-выразительными являются эти полицейскія «примѣты» въ безконечно разнообразной области индивидуальнаго творчества!

§ 100.

Фактура bel canto живописи. На хорошей выставкѣ чувствуешь себя какъ въ итальянской оперѣ. Сколько теноровъ стараются надъ грудным ut. Самую высокую ноту берутъ, все таки, кастраты.

§ 101.

Чѣмъ дальше развиваются пріемы Пикассо, тѣмъ меньше уголъ рисованныхъ плоскостей къ плоскости картинной. Тѣмъ откровеннѣй выступаетъ

кулисесный характеръ этой живописи. Отдѣльные анекдотическіе пріемы, конечно, могутъ на нѣкоторое время сбить съ толку наблюдателя, но запутать не значитъ опровергнуть. Запутать можно только художниковъ на поискѣ новаго трюка, да стоитъ ли овчинка выдѣлки?

§ 102.

Характеръ первыхъ надписей вполнѣ ясно цитируетъ свои бытовые источники. Это эмалевыя буквы парижскихъ витринъ, замѣняющія тамошнимъ торговцамъ наши вывѣски. (Послѣднія, правда, имѣются, но не видны изъ-за тиковыхъ маркизъ.) Появившіяся впослѣдствіи и принявшія характеръ навязчиваго представленія легенды: «pale ale» и «Bass»—находятся въ натурѣ на стекляномъ щитѣ, перегораживающій тротуаръ b-d Raspaill, возлѣ кафэ Ротонды. Мѣсто, куда Пикассо выводитъ своего пса (славную нѣмецкую овчарку)—единственная, почти, прогулка за день. Заднимъ занавѣсомъ служитъ ему обыкновенно выдержка изъ афиши: «tout les soirs» или этикетъ винной бутылки Vieu Marc(alla).

§ 103.

Первыя попытки построить перспективу внѣ линейныхъ схемъ надо видѣть въ изобрѣтеніи такъ называемой воздушной перспективы. Изобрѣтеніе это стало возможно (какъ и всякое изобрѣтеніе) благодаря техническому совершенствованію орудій живописи (въ данномъ случаѣ масляной краски). Мы знаемъ, что тогдашнимъ экспериментаторамъ не удалось цѣликомъ уйти отъ старыхъ графическихъ системъ и попытка ихъ механизовалась въ три плана кулисесной живописи. Кулисса стала общимъ мѣстомъ и главной опасностью всѣхъ новѣйшихъ слѣдопытовъ живописныхъ неизслѣдованностей.

§ 104.

Витрина подсказала художнику новую разновидность кулиссы—прозрачную плоскость. Самая плоскость изображенью не подлежала—изображались самымъ натуралистическимъ образомъ непрозрачныя надписи на стеклѣ. Такъ получалась глубина картины, и достигалось это чисто живописнымъ пріемомъ. Графика не распространяла своего вліянія далѣе границъ контура. Натурализмъ потребовалъ однако нанесенія буквы по трафарету (отмѣтимъ механичность) и примѣненія эмалевой краски, дающей однообразную, механически однородную поверхность. Привычка зрѣнія (привычка убиваетъ не только страсть) сдѣлала вскорѣ незамѣтной неизмѣнную эмаль. Такъ живописная затѣя обратилась въ графическій пріемъ, первоначальный смыслъ натурализма надписи утратился, но относительная новизна эффекта заставила переимчивыхъ

наблюдателей засѣвать свои картины цѣлыми горстями буквенныхъ и цифровыхъ знаковъ. Появленіе этихъ новыхъ узоровъ толковалось даже морально, т. е. никакъ. Въ случаяхъ наибольшей искренности говорилось: «просто потому, что я такъ хочу», на этотъ отвѣтъ слѣдуетъ вопросъ: «но почему именно этого хочется?»

§ 105.

Сцена была сооружена: кулиссы эшелонированы въ глубину, задній занавѣсъ укрѣпленъ, рампа давала равномѣрное освѣщеніе, недоставало только бутафорскаго реквизита. Въ это время Заведеніе Маринетти провозгласило необходимость «живописанія посредствомъ всевозможныхъ матеріаловъ». Пикассо нельзя обвинить въ плагіатѣ: несчастные не могли догадаться (по своему обыкновенію), какъ имъ осуществить свое предложеніе. Такъ появились die echte dinge, столь радостно взволновавшія нѣмцевъ, любителей послѣдовательности.

§ 106.

Вводя въ масляную поверхность подлинные куски предметовъ, художники, несомнѣнно, достигаютъ извѣстнаго углубленія композиціи; не надо, однако, забывать, что пріемъ этотъ широко примѣняется при устройствѣ такъ называемыхъ панорамъ, гдѣ онъ привыченъ, потерялъ давно всякую остроту и потому оцѣненъ по достоинству.

§ 106 a.

Насъ поражаетъ таинственность и загадочность раковины, куколки, оставленной бабочкой, коралловой вѣтки, мѣловыхъ горъ, неожиданно протыкающихъ глинистые холмы побережій—если мы не испытываемъ того же чувства при видѣ молотка, стула и лампы, то только оттого, что слишкомъ привыкли къ нимъ, впрочемъ предметы временъ былыхъ вызываютъ ощущенія нѣсколько иныя. Корень всего этого въ наличіи системы, убѣдительномъ доказательствѣ, ряда жизненныхъ и цѣлесообразныхъ усилій, носитель которыхъ намъ неизвѣстенъ и мотивы которыхъ намъ непонятны.

§ 106 b.

Автобіографіи средневѣковыхъ дѣятелей полны сѣтованій на необоримыя трудности четырехъ правилъ ариѳметики—всѣ кто имѣлъ дѣло съ современными мастерами высокой математики знаютъ, что эти великіе изслѣдователи гиперэллиптическихъ функцій и изобрѣтатели конкомитантъ совершенно безпомощны въ дѣлѣ сложенія четырехзначныхъ чиселъ. Но между учеными XII и XX вѣковъ стоитъ ариѳмометръ, играя его клавишами и по-

кручивая его ручки—любой шарманщикъ произведетъ любое умноженіе—дѣленіе. Но до кремневаго топора еще труднѣй было додуматься и современный наводчикъ 17-дюймовой пушки навѣрное не умѣтитъ слона копьемъ изъ рыбьей кости на дистанціи 20 шаговъ.

§ 106 c.

Всякое чувственное усиліе человѣка, учатъ оккультисты, отпечатывается въ астралѣ, создавая изъ тамошней матеріи свою модель.—Это ихъ дѣло, но несомнѣнно, что всякое творческое усиліе человѣка, извлекая изъ опыту подлежащаго ряда явленій существенное, показываетъ правило этой операціи и создаетъ машину, манипуляціей которой это формованіе происходитъ. Послѣ чего творческія исканія направляются къ инымъ группамъ вещей, а снарядъ поступаетъ въ общее пользованіе. Ариѳмометръ, сонетъ Маллармэ, картина Рафаэля, фрезерный станокъ—явленія одного порядка.

§ 106 d.

Въ дѣлѣ проектированія машинъ, каждая новая модель является исключеніемъ какого-либо сознательнаго, человѣческаго усилія, матеріальнымъ подобіемъ ряда мыслей, преемственно сложенныхъ изобрѣтателями, растворе-ніемъ въ металлѣ нѣкотораго этапа человѣческаго сознанія, кокономъ психеи улетѣвшей по неизвѣстному направленію. Такъ и всякое произведеніе искусства, въ мѣру своего завершенія и въ степень своего совершенства есть модель, коконъ и машина, построенная рядомъ преемственныхъ усилій художниковъ изъ матеріала ими выбраннаго. Каждая конченная картина—мертва для своего создателя, пока онъ въ состояніи творчества и не относится еще къ себѣ исторически. Мертва она и идейнымъ попутчикамъ мастера, параллельно ему проживающимъ его творчество, его укрывателямъ и соучастникамъ—для нихъ она моторъ безъ зажигателя. Идеальный зритель—рабочій у этой машины: ею онъ формируетъ свои эмоціи. Критика не для конструктора, а для рабочаго—она: «способъ обращенія».

§ 107.

Пикассо сталъ обрабатывать краску, какъ скульпторъ массу; не мудрено, если онъ оказался вынужденнымъ взяться за скульптуру.

Picasso sculptait la matière de ses tableaux—rien d'etonnant qu'il est arrivé à la sculpture.

§ 108.

«Отъ кого и чего независимы эти болваны» недоумѣвалъ Л. Блуа на выставкѣ des Independants. Они свободны отъ жюри, и пріемъ картины на выставку зависитъ только отъ своевременности взноса: ничтожнаго. Однако, мѣст-

ничество сильно, и помѣщеніе картины передъ дверью и въ первой компатѣ зависитъ отъ распорядительнаго комитета, т. е. скрытаго жюри. Это съ физической стороны; моральная же зависимость, зависимость творчества отъ сегодняшняго авторитета, удивительно отчетлива. Послѣдній Салонъ (1914) былъ въ сущности «Салонъ Делонэ». Вліяніе Пикассо замирало и вымирало.

§ 109.

Всѣмъ пришлось призадуматься объ основаніяхъ линейной комбинаціи, называемой рисункомъ, и всѣ убѣдились въ томъ, что комбинація эта насквозь условна. Всѣмъ пришлось остановиться на размышленіи объ исходныхъ тезисахъ сочетанія членовъ окрашенной массы, именуемаго живописью, и стала несомнѣнной произвольность всѣхъ существующихъ каноновъ. Желающимъ уйти отъ разработки темъ, поставленныхъ теперь на очередь, нельзя отговориться усталостью и желаніемъ работать попросту, потому что простоты для нихъ уже нигдѣ нѣтъ, а внѣ критической живописи остается для нихъ только... стилизація.

§ 110.

Пикассо надо скорѣе умирать, но война мѣшаетъ. Бѣдный геній!

§ 111.

А впрочемъ... Вѣдь жизнь одного индивидуума—сокращенная біографія рода,—стихъ трагическаго поэта строеніемъ своимъ повторяетъ композицію всей пьесы и если «подлинныя вещи» были интермедіей живописной массы, то не окажется ли и весь періодъ—интермедіей въ «oeuvre» Пикассо? Теперь, подъ сурдинку, не собирается ли этотъ портретистъ безчисленныхъ скрипокъ, заведя въ бумажныя и жестяныя дебри неосторожныхъ провожателей—обернуться на нихъ откровеннымъ синтезомъ реализма высокаго стиля? Какъ бы то ни было, но и теперь, и всегда—счастливы тѣ, кто любили творчество этого мастера, кто, дочитывая эту страницу, скажетъ: «нѣтъ, не похожъ этотъ портретъ», всегдашнія слова любовника передъ изображеніемъ любимой.

§ 112.

Но что же тогда весь формально-аналитическій методъ? Банкротства нѣтъ. Не Пикассо создано рассовое стремленіе къ разбивкѣ дорожекъ по прямой, кругу и элипсу, къ остриженіе деревьевъ по формамъ куба, конуса и шара. Этого художника почему-то все называютъ Кантомъ, а онъ,—если возможно сближеніе—по дѣйствію и вліянію похожъ только на Декарта. Въ цитатѣ

вмѣсто «философія», я поставилъ—«живопись» и ни одной буквы больше не тронулъ, но посмотрите, что получилось:

«Il porta cet esprit de Géometrie et d'invention dans la peinture qui devint entre ses mains, un Art tout nouveau, et s' il s'y trompa en quelque chose c'est qu'un homme qui decouvre de nouvelles terres ne peut tout d'un coup en connaitre toutes les proprietés. Ceux qui vienneut aprés lui ont au moins l'obligation de la decouverte. Voltaire. Melanges de litterature et de philosophie pg. 249; t. IV éd. MDCCXXXIX.

§ 113.

Какъ женщина отдается любовнику, какъ менады отдавались духу музыки, такъ отдалъ художникъ творческую волю свою духу живописи. Всю силу своего дарованія направилъ на воплощеніе стихійныхъ требованій этого внѣлежащаго императива и былъ выброшенъ за предѣлы живописи, потому что изографія задыхается въ цѣпяхъ возможностей масляной темперы, какъ музыка въ клѣткѣ 12 потъ темперованнаго строя. Пикассо—попытка преодолѣть отживающую технику и положить основаніе живописи средствами какого угодно матеріала. Мораль этой исторіи въ томъ, что помянутое художество возможно только въ предѣлахъ работы окращенными пастами, а также и въ томъ, что краски, которыми Пикассо предлагалъ замѣнить масляную, замѣстить ее не могутъ. Un point s'est tout. А самъ Пикассо еще молодъ, проживетъ, дастъ Богъ, столько же, сколько и прожилъ, напишетъ еще много очень хорошихъ картинъ и Волларъ у кого онѣ, навѣрно, будутъ опять продаваться (ont revient toujours à ses premiers amours) не станетъ жаловаться на застой въ коммерціи. Все хорошо, господа, что хорошо кончается; у Іова родилось опять прежнее количество дѣтей и развелись въ прежнемъ числѣ верблюды, чѣмъ мы недовольны? Завоевательное значеніе искусства Пикассо въ прошломъ, но походъ въ сторону обновленія матеріальныхъ возможностей живописи не остановится. Создадутся новые художники и въ борьбѣ за жизнь своего искусства найдутъ новыя средства, новыя орудія солярныхъ ритмовъ, чему отзвукъ и порука—діастола сердецъ человѣческихъ.

(Полемическое приложеніе)

ПАБЛО ПИКАССО ЖИВОПИСЕЦЪ

(Одни пріимутъ Бога, какъ огонь, другіе, какъ свѣтъ. Св. Григорій Нисскій.)

Вдохновенье способенъ испытывать каждый человѣкъ и каждый человѣкъ совершаетъ актъ художественнаго творчества, устанавливая для себя различіе полноты переживаемыхъ мгновеній, художникомъ же называютъ создающаго устойчивое подобіе прочувствованнаго, ритмическимъ расположеніемъ избраннаго матеріала. Свойства матеріала опредѣляютъ родъ художественнаго произведенія и управляютъ всѣмъ творчествомъ артиста. Эстетическое творчество не-художниковъ мгновенно: возникло въ сознаніи ощущенія полноты мига и погасло. Воспоминаніе о немъ длится, но возвратить ушедшее безсильно и не припомнится точно: въ мысли, въ звукѣ ли, въ цвѣтѣ ли, въ объемѣ ли онъ выражался. Но часто и произведеніе, казавшееся выполненнымъ, перестаетъ казаться такимъ,—оно увядаетъ, его начинаютъ считать устарѣлымъ. Причина этого явленія лежитъ обыкновенно въ недостаточной чистотѣ метода, въ недостаточной «сотворенности» предмета. Создавшій не смогъ вполнѣ овеществить своего вдохновенія, не прочувствовалъ его строенія и внесъ въ обработку своего матеріала пріемы, этому веществу вредящіе. Чѣмъ тѣснѣе связь матеріала и творческаго сознанія, тѣмъ долговѣчнѣй художественность произведенія, тѣмъ оно прекраснѣй. Но тѣмъ оно и не популярнѣе. Произведенія не чистаго творческаго метода нравятся легче, и заслуживаютъ признанія большаго числа людей—явленіе естественное. Созданіе чистаго творчества обращается къ впечатлѣніямъ только одного порядка (музыка къ слуху, картина къ зрѣнію), созданіе смѣшаннаго метода задѣваетъ самыя разнородныя ощущенія, а такъ какъ большинство людей равнодушно къ природѣ своихъ воспріятій, то равнодушіе это переносится и на характеръ оцѣнки художественныхъ произведеній. Общераспространенность вывода, основаннаго на ней, создаетъ временное отношеніе къ художнику, моду благожелательства или хулы. Но всякое смѣшеніе не стойко, тѣмъ болѣе смѣщеніе столь зыбкихъ предметовъ какъ ощущенія—мода проходитъ. Прославленный забывается. И справедливо. Не всегда однако и не навсегда: къ инымъ возвращаютъ такъ называемые спеціалисты. Тогда можно говорить о прочности при-

знанія художественныхъ заслугъ артиста. Модянымъ можетъ стать и произведеніе чистаго метода, въ моду войдетъ и творчество настоящаго художника, но широкая извѣстность, успѣхъ у большой публики, какъ и послѣдующее ея разочарованіе не зависитъ отъ истинныхъ достоинствъ оцѣниваемаго ею творчества. Большая публика привѣтствуетъ въ художественномъ творчествѣ качества воображаемыя. Люди, неспособные къ непосредственной оцѣнкѣ живописныхъ достоинствъ той или иной картины, ищутъ руководящихъ указаній. Указанія этого рода могутъ быть только словесными, а художественная критика въ рукахъ литераторовъ. Чистая живопись по самому своему существу словесному изображенію не поддается—отсюда: наиболѣе подробнымъ комментаріемъ награждаются произведенія смѣшаннаго типа; когда же очевидная значительность созданій чистаго творчества вынуждаетъ критиковъ высказать свое мнѣніе—создается литература въ лучшемъ случаѣ біографическаго, въ худшемъ мистическаго характера. Мистификація въ обоихъ случаяхъ налицо, такъ какъ именно о произведеніи, о вещи не говорится. И человѣкъ изъ публики, глядя на непонятныя ему прежде картины, воспроизводитъ въ своемъ сознаніи прочитанныя критическія статьи, воспринимая не творчество живописца, а литературу о немъ.

Литература эта стоитъ между зрителемъ и картиной какъ буква витринныхъ надписей—между улицей и товаромъ.

Однако ложность подобнаго рода беллетристики невольно ощущается—это дѣлаетъ недолговѣчными и ее и моду на ней основанную. Чистому творчеству большихъ художниковъ наносятся неотразимыя обиды. При созданіи литературной славы одного геніальнаго живописца мы присутствуемъ и наиболѣе талантливое измышленіе взведено на него русскимъ философомъ. На листахъ журнала «Софія»

Н. А. Бердяевъ не первый.

Съ легкой руки одного пріятеля и многихъ нѣмецкихъ рецензентовъ Пикассо зачисленъ въ мистики.

Ему приписываются графическія странствія въ области четвертаго измѣренія, иностранцы, наполняющіе кабаки Монпарнасса, каждый вечеръ подкрѣпляютъ свои «послѣднія и самыя ниспровергательныя» теоріи ссылками на «слова Пикассо» и ежегодно, въ концѣ іюля, гдѣ то между Мюнхеномъ и Дармштаттомъ возникаетъ извѣстіе: «Пикассо сошелъ съ ума». Но настоящія легенды еще впереди—не нѣмцамъ; они слишкомъ положительны, не итальянцамъ: они слишкомъ легковѣсны—только русскимъ обѣщается сомнительная слава окончательной подмѣны художника мистикомъ.

Какъ и слѣдовало бы ожидать о «живописи» Пикассо въ статьѣ Н. А. Бердяева говорится меньше всего—главное содержаніе этой монографіи составлено изложеніемъ эсхатологическихъ предчувствій автора, овладѣвающихъ имъ въ разныхъ житейскихъ случаяхъ—въ томъ числѣ и въ галлереѣ Щукина, въ комнатѣ Пикассо. Живопись—искусство наиболѣе методически чистое—

она обращается только къ одному чувству зрѣнія, внести въ ея область элементы, поддающіеся иной формулировкѣ, абсолютно невозможно.

И Н. А. Бердяевъ примѣняетъ давно испытанный русскими публицистами пріемъ писать не «о», а «по поводу».

Соединяетъ онъ свою эсхатологію съ картинами Пикассо изъ собранія И. С. Щукина посредствомъ заключенія отъ слѣдствія къ причинѣ: «чтеніе оккультическихъ книгъ и разговоры съ теософами производятъ на него то же впечатлѣніе, что и созерцаніе картинъ Пикассо—слѣдовательно»... Зыбкость такого настроенія видимо ощущалась авторомъ, поэтому это обоснованіе и пріютилось въ предпослѣдней части статьи, но если надо его прятать—лучше бы его и не показывать—лучше бы и всю статью опредѣлить по содержанію; «Эсхатологическія переживанія по поводу живописи П. Пикассо» Но эсхатологій у насъ много, живописи почти нѣтъ, а о живописи пишутъ мало; да простится же мнѣ смѣлость говорить о живописи Пабло Пикассо по поводу эсхатологіи Н. А. Бердяева.

Но возможно ли вообще сужденье о живописи—вѣдь живописецъ творитъ не теоріи, а картины (теоризируютъ тѣ, кто картинъ не пишетъ), руководясь желаніемъ сдѣлать такъ, чтобы самому быть довольнымъ сдѣланнымъ. Такъ работаютъ и плохіе и хорошіе художники, и тѣ и другіе молчатъ о своихъ желаніяхъ: не будетъ ли всякая критика перенесеніемъ на чужое особственныхъ измышленій критикующаго? Какъ можно судить художника не объявившаго законовъ, имъ самимъ надъ собой признаваемыхъ? Ихъ надо отыскать.

Удовлетвореніе работой имманентно этой работѣ, а слѣды ея сохраняются въ веществѣ, образующемъ созданіе художника. Въ немъ—свидѣтельства о характерѣ εἶδος λογος́а живописца въ немъ надо отыскать лѣтопись художественной жизни артиста, о которомъ хотятъ судить.

Творческій процессъ, приведшій Пикассо къ изобразительнымъ методамъ, результаты которыхъ даны въ картинахъ собранія Щукина, непрерывенъ и можетъ быть изслѣдованъ на всемъ своемъ протяженіи. Правда, Московская галлерея для этого недостаточна: около трехъ періодовъ развитія живописи Пикассо въ ней выпущены, а одинъ довольно кратковременный и по существу переходный представленъ количествомъ холстовъ, могущимъ ввести въ заблужденіе относительно значительности его въ общемъ ходѣ процесса.

Это «Красно-коричневый періодъ 1908 года»—восьмого года пребыванія Пикассо въ Парижѣ, гдѣ собственно говоря и началась (въ 1900 году—ему въ это время было 18 лѣтъ) дѣятельность лучшаго современнаго представителя французской живописи. Потому что мастерство Пикассо вполнѣ французское и такъ же неоспорима его принадлежность Франціи, какъ права Испаніи на творчество великаго Θеотокопулли. Пріѣзжій началъ изображать новую для него внѣшность предметнаго міра—создалась серія уличныхъ сценъ.

Время въ живописи было смутное—импрессіонизмъ изсякъ, тщетныя попытки Понтъ-Аванской школы не могли обмануть Пикассо, опыты колористическаго послѣдованія Сезанну, связанные съ именемъ Матисса, ему были неизвѣстны. Нельзя отрицать импрессіонизма этихъ первыхъ пейзажей, но теперь нельзя и сомнѣваться въ его условности—импрессіонизмъ тогдашнихъ полотенъ—провинціальный акцентъ новосела, случайность его видна.

Правда, черная краска отсутствуетъ и господствуютъ холодные тона, но исканіе глубины и вещественной опредѣленности массъ обнаруживаетъ противорѣчіе заданія школы.

Предметы уже тогда не были для Пикассо свѣтоотражающими поверхностями—они были уходящими объемами, освѣщенными солнцемъ и окутанными воздухомъ. Очерчены они были, правда, нетвердо, но глубина картинъ достигалась не линейно, а колористически. Красный эпизодъ, вырывая планъ, въ который онъ былъ вписанъ, отбрасывалъ вглубь картины послѣдующія цвѣтныя группировки. Объединеніе всѣхъ эпизодовъ достигалось многослойностью красочной коры. Красный и синій цвѣтъ не вязались бы въ тогдашней системѣ—объединялъ дополнительный красному—зеленый: онъ подстилалъ всю картину и уже поверхъ него прокладывался болѣе или менѣе пробѣленный наборъ синихъ оттѣнковъ. Строеніе зеленаго слоя въ точности опредѣлить трудно—вообще оно довольно гладко, синій же слой проложенъ густо штриховой манерой въ косомъ направленіи отъ верхняго праваго угла. Въ мѣстахъ наибольшаго освѣщенія прибавляются штрихи противоположно направленные, но теряющіе (прибавлено масла) штриховую отчетливость, такъ что обычной въ штриховой графикѣ сѣтки не получается и строеніе свѣтовъ можно назвать губчатымъ. Такимъ образомъ живописный рельефъ вліяетъ на рельефъ красочнаго слоя—наивность этого пріема не требуетъ особеннаго вниманія—но не надо забывать, что художнику было только восемнадцать лѣтъ. Впрочемъ этотъ фактъ свидѣтельствуетъ еще и о скульптурныхъ наклонностяхъ, скрывающихся въ живописцѣ. Эта двоякая одаренность потребуетъ опредѣленія и дифференцирующей работы—мы увидимъ какой выходъ нашелъ Пикассо противорѣчіямъ своего таланта, открывшимся уже въ этихъ первыхъ трудахъ—отъ нихъ онъ нынѣ отрекается, а кажущійся разрывъ съ ихъ методомъ побуждаетъ многихъ къ созданію легенды о катастрофѣ и превращеніи.

Эти легенды создаются о всѣхъ почти художникахъ и всегда разрушаются внимательнымъ отношеніемъ къ творчеству, возведенному въ сказку (Гоголь, Толстой)—художественное наслѣдіе Пикассо непрерывно въ той же мѣрѣ, что бы ни говорилъ ни онъ, ни радѣтели его...

Вотъ живописныя эфемериды этихъ пейзажей:

1) многослойность красочной коры,

2) склонность къ условно графическимъ пріемамъ въ опредѣленіи поверхностей,

3) выраженіе глубины посредствомъ введенія рѣзко опредѣленныхъ, иноцвѣтныхъ и инофактурныхъ пятенъ,

4) скульптурныя наклонности.

Импрессіонизмъ исчезъ очень быстро изъ творчества Пикассо—мы не видимъ его уже въ работахъ слѣдующаго года—точно шелуха спала съ тѣхъ пейзажей—остался одинъ зелено-коричневый фонъ, графизмъ, все-таки пробивавшійся въ фактурѣ бликовъ, пропалъ, но отыскался въ другомъ мѣстѣ—въ очертаніяхъ массъ, въ подчиненіи красочной фактуры линейной композиціи: краска ложилась параллельно контуру, она содѣйствовала стремленію къ удлиненности пропорцій, унаслѣдованной отъ Грекко и своей зависимостью облегчала расчлененіе картины въ глубину.

Понятіе перспективы со временъ ванъ-Эйковъ догматизировано. Забыто, что «перспектива» можетъ быть не только «монокулярной», но какой угодно, что «перспективъ» можетъ быть столько же, сколько и системъ счисленій. Въ данный періодъ, хотя художникъ и не вынесъ горизонтъ за верхній обрѣзъ холста, но глубину создавали валёры и кулиссное расположеніе массъ.

Скульптурныя наклонности не дремали и скоро сказались въ возвратѣ къ рельефу красочныхъ членепій—противорѣча общему порядку элементовъ картины, онѣ формулировались нанесеніемъ пробѣлокъ перпендикулярно къ длинной оси силуэта, на этотъ разъ безъ штриховыхъ промежутковъ.

Но и штриховые блики не замедлили вернуться, спираль эволюціи завершила свой первый оборотъ: періодъ 1904 года возвращается къ тональности пейзажей—приходитъ новый «синій періодъ». Красочный слой вновь утолщенъ, но штриховая фактура пріобрѣтаетъ болѣе широкое примѣненіе—не въ однихъ бликахъ. Графичность штриха уже не скрывается, но это все еще живописная манера: средство подчеркнуть переломъ плоскости, указать направленія двухъ пересѣкающихся поверхностей—штрихи одинъ изъ элементовъ грани, перекрещиваніе ихъ на ребрѣ, нѣчто въ родѣ соединенія шипами стѣнокъ ящика. Фактура, подчиняясь формѣ, подчинила формѣ и цвѣтъ. Эволюція творчества Пикассо, пока, какъ видимъ, объясняется не мистически, а технически. Однако, могутъ возразить, указавъ на несамостоятельность этихъ періодовъ, на вліянія. Вліянія не означаютъ несамостоятельности художника—наличіе ея опровергается самостоятельностью выбора того, а не иного вліянія. Пріемы предшествующихъ мастеровъ—орудія творчества художникамъ позже пришедшимъ, орудія, облегчающія работу, но не созидающія заданія. Если бы Грекко не было, надо бы его выдумать—этотъ тезисъ подтверждается несомнѣнной близостью живописи толедскаго мастера творчеству Сезанна. Тѣмъ не менѣе знакомство поклонника Тиціана съ работами его ученика до сихъ поръ не доказано: все дѣло въ неосторожномъ пользованіи заключеніемъ отъ слѣдствія къ причинѣ. Что до Пикассо, то къ сезанновской постановкѣ вопроса объ отношеніи частныхъ элементовъ картины

онъ приведенъ былъ всѣмъ характеромъ своей эволюціи, возможность найти примѣръ разрѣшенія возникавшихъ задачъ на холстахъ великаго мастера только ускоряла процессъ, освобождая отъ необходимости изобрѣтать уже существующее.

Дальнѣйшее положеніе молодого художника въ области разнородныхъ теченій окружающей его среды опредѣляется именно индивидуальнымъ его подходомъ къ наслѣдію автора Mardi Gras, этотъ подходъ обусловливался скрытымъ въ живописцѣ тяготѣніи къ скульптурѣ, къ объемному толкованію зрительныхъ впечатлѣній. Толкованіе, создающее родовой признакъ живописи Пикассо и рѣзко отдѣляющее его отъ современной ему школы Матисса. Въ отношеніи его къ Матиссу, конечно, умѣстно слово—«вліяніе»—но странно, на первое время,—Матиссъ вліялъ не колоритомъ, а рисункомъ—Пикассо обратилъ вниманіе на творческое отношеніе къ силуэту въ картинахъ предводителя «хищныхъ», скрыто полемизируя противъ Матисовской трактовки цвѣта, какъ содержанія большихъ поверхностей и необходимо слѣдующаго отсюда отсутствія глубины. «Сидящій Пьеро» (въ костюмѣ арлекина)—очень тонкая полемика, пожалуй, единственный примѣръ такого послѣдовательно-проведеннаго отрицанія, видимо принятаго метода. Заботы о новыхъ изобразительныхъ средствахъ въ области силуэтной характеристики предметовъ заставили Пикассо отказаться отъ работы масляной краской: новый матеріалъ: пастель, сангина, акварельныя заливки, оставляя большой просторъ графическимъ исканіямъ, упрощая колористическую работу, имѣвшую только второстепенное значеніе, давалъ возможность сократить періодъ опытовъ. Итогъ этимъ изслѣдованіямъ подведенъ такъ называемымъ «періодомъ акробатовъ»—я позволяю себѣ присоединить къ нему и небольшой періодъ «мертвой натуры»—они объединены временемъ съ 1906 по 1907 годъ и характеромъ живописной техники. Графическія стремленія, утоленныя предшествовавшей работой, заняли подобающее мѣсто въ линейной композиціи и не вторгаются въ область краски, для которой не прошла безслѣдно усиленная работа непластичными матеріалами.

Уничтожилась ограниченность красочнаго удара: художникъ сталъ работать концомъ кисти, красочный слой сталъ совсѣмъ тонкимъ, число его разслоеній возросло, но взаимное ихъ различіе устанавливается не столько степенью относительной прозрачности, сколько разнообразіемъ строенія. Картины этого періода, предметно натуралистическія по первому взгляду, морфологически представляются послѣдовательностью красочныхъ плоскостей, наложенныхъ одна на другую и механически связанныхъ плоскимъ контуромъ живописно-характернаго силуэта. «Возложить формальную характеристику предмета на линейный силуэтъ, а колористическую на силуэтную поверхность»—формула Матисса—дополняется здѣсь постулатомъ: «объемную — на красочныя плоскости силуэтной поверхности». Требованіе это вытекаетъ изъ строенія красочнаго слоя, т. е. изъ самой живописной матеріи: оно неизбѣжно,

внутренне непреодолимо и отъ рѣшенія его въ дѣйствіи поэтому уклониться невозможно. Періодъ 1906—1907 годовъ совершенно не представленъ у Щукина (такъ же, какъ и «синій» и «розовый»), что нѣсколько мѣшаетъ правильному пониманію картинъ Пикассо знакомящимся съ этимъ художникомъ только по знаменитой Московской коллекціи. Не проглядѣлъ бы Н. А. Бердяевъ «красоты» этихъ холстовъ, имѣй онъ случай ознакомиться съ картинами акробатическаго періода, чья прелесть, въ настоящее время общеубѣдительная, могла бы, думается, избавить его отъ мистическихъ настроеній, на мѣстѣ для нихъ неподобающемъ. И не сталъ бы онъ, мистикъ, говорить о «новой красотѣ», радоваться о «разрушеніи внѣшняго міра». Точно есть возрастъ красотѣ, точно есть постоянство въ воспріятіяхъ предметовъ и лицъ, а художникъ можетъ быть равнодущенъ къ веществу окружающихъ его предметовъ! Именно въ акробатическомъ періодѣ общедоступно обнаруживается чуткость Пикассо къ матеріальной внѣшности предметовъ, его внимательность къ передачѣ ихъ поверхности. Въ предыдущемъ розовомъ періодѣ темой его работъ были «акты»—акробатическій обратилъ вниманіе на одѣтыя модели и, какъ часто, одежда, а не тѣло, ее несущее, служитъ отправной точкой для характеристики! Пикассо не одѣваетъ композиціи голыхъ фигуръ—его паяцы не могутъ быть раздѣты: ткань ихъ блузъ играетъ въ картинѣ ту же роль, что и цвѣтъ блузы, что и вся фигура ею одѣтая. Въ этотъ періодъ Пикассо былъ Веронезомъ лохмотьевъ. Такъ, прищедшая невѣдомо откуда любовь приноситъ красоту и незамѣчаемому ранѣе образу, перестраивая соотношенія всего зримаго міра, творя новое небо и новую землю («Ты, кажется, не находилъ ее и красивой и правда»)—новую вселенную. И благословляетъ человѣкъ все въ ней новое, даже и, увы, неизмѣнные терніи, волчцы и колючую проволоку,—такъ и творческое дѣйствіе художника создаетъ свой міръ, любовью къ зримому, вѣрностью землѣ и безнадежностью въ пониманіе ближними. Этимъ и занялся Пикассо. Центральное положеніе Франціи въ современной культурѣ, дѣлаетъ изъ Парижа лабораторію нашей цивилизаціи, Пикассо нетрудно было найти механическій примѣръ того трактованія пространства, занимаемаго подлежащимъ изображенію предметомъ, къ которому приводила его живописная стихія. Это были образцы бушменской скульптуры—тупоугольный схематизмъ ихъ формовки указалъ Пикассо на возможность скульптурной характеристики силуэта, уходящей отъ тѣневого къ еще большей выразительности, чѣмъ живописный контуръ Матисса. Внутреннее пространство новаго силуэта получило объемный рельефъ нѣкотораго многогранника.

Построеніе этого тѣла получалось проведеніемъ геометрическихъ поверхностей черезъ стороны многоугольнаго контура, подъ произвольными углами отъ картинной плоскости къ зрителю. Мы видимъ нѣкоторую удовлетворенность художника найденнымъ методомъ: онъ наноситъ краски, слѣдуя кистью за линіей полученнаго многогранника—фактура, не теряя въ прозрач-

ности по сравненію съ предшествовавшимъ періодомъ, стала шире, число наслоеній сильно сократилось—не больше двухъ въ большинствѣ случаевъ, и то въ сопряженіяхъ поверхностей. Мы уже видѣли какое значеніе въ художественной жизни Пикассо имѣла эта задача. Къ ея рѣшенію онъ подходитъ не сразу, странно даже видѣть въ художникѣ такого неукротимаго темперамента эту осторожность. Внутренняя нерѣшительность помѣшала ему окончить первое большое полотно этого періода—оно не вышло изъ мастерской художника. Въ слѣдующихъ работахъ Пикассо пытался обойти неотвязную задачу—онъ скругляетъ ребро двугранаго угла, пытается найти этому оправданіе въ замѣнѣ многоугольнаго контура—ломаной кривой, наконецъ, совершенно отказывается отъ принципа многогранности, пытается выйти въ стилистическое упрощеніе, давая предметамъ очертанія трапецоидальнаго отрѣзка псевдосферической поверхности.

Линейное упрощеніе потребовало колористическаго разнообразія и къ красно-коричневому прибавился синій тонъ, вернулись соотношенія «акробатическаго цикла», но колористически высшихъ степеней. Простоты исчерпывающаго рѣшенія все-таки не было, хоть никогда ни до, ни послѣ того не было у Пикассо такой прозрачности въ тонированіи, но именно однообразіе качества свидѣтельствуетъ о предвзятости, о волевомъ напряженіи, о временности такой манеры.

Вопросъ о характеристикѣ объема живописными средствами—не разрѣшался: онъ, временно, былъ отложенъ. Этотъ періодъ надо считать эпохой лабораторнаго анализа элементовъ объемныхъ построеній,—изслѣдованіемъ плоскости. Не надо обманываться внѣшней упрощенностью и видѣть синтезъ въ простомъ самоограниченіи. Но ближайшее къ этимъ красно-коричневымъ съ синимъ полотно не оставляетъ сомнѣній въ синтетичности заданія: элементарныя членения коричнево-синихъ введены въ большемъ числѣ, сближены, сопряжены, и (старая встрѣча)—сопряженіе достигнуто все тѣмъ же перекрещиваніемъ бликирующихъ штриховъ. Только на этотъ разъ графичность пріема совершенно открылась, больше того, она подчиняетъ себѣ все содержаніе картины. Синій взятъ дополнительнымъ къ цвѣту штриховъ, чья длина достигаетъ 40 сантиметровъ, коричневый подчиненъ синему, а направленіе и очертаніе плоскостей управляются кривизной этой желтой рѣшетки. Но есть нѣчто, совершенно не встрѣчавшееся прежде—движеніе штриховъ развело внѣшнія очертанія плоскостей и контурный многоугольникъ разорвался.

Такъ было положено основаніе новой изобразительности пространственнаго строенія предметовъ. Живопись нашего времени живетъ этимъ достиженіемъ, но открывшій не сразу воспользовался имъ: на первомъ мѣстѣ у него стояла живопись а эти картины сбивались на pointes seches красками.

Оглянемся.

Перемѣна манеры у Пикассо, на всемъ протяженіи изученнаго нами отрѣзка кривой его творчества, наступала послѣ осуществленія попытки при-

ложить данную манеру къ характеристикѣ сопряженій образующихъ, плоскостей.

Частая смѣна манеры свидѣтельствуетъ о неудовлетворенности художника полученными рѣшеніями. Въ картинахъ, завершавшихъ періоды, Пикассо привноситъ въ разрѣшеніе упомянутаго заданія графическій пріемъ—бликъ перекрещенными штрихами. Многое объяснится, если вспомнить, что этотъ пріемъ характеренъ для творчества Д. Ѳеотокопулли—желающіе могутъ провѣрить правильность этого указанія на Мюнхенскомъ Лаокоонѣ. Введеніе чужой схемы, свидѣтельствуетъ о скрытомъ крушеніи собственнаго творчества: въ періодъ дѣятельности, разсмотрѣнной выше, Пикассо не удалось дать личнаго разрѣшенія поставленной себѣ задачи.

Мы видѣли, что въ концѣ онъ сталъ утрировать пріемъ Грекко—это была попытка индивидуализаціи рокового наслѣдства, попытка, оборванная волей художника: онъ отказался отъ чужихъ орудій и рѣшился строить свои. Такъ вынуждены мы толковать временное обращеніе живописца въ ваятеля. Въ пору изученія контура, онъ обратился къ наиболѣе безличному матеріалу—акварельной заливкѣ, теперь выбираетъ воскъ. Результатъ—циклъ восковыхъ головъ и картины 1909 года. Это въ большинствѣ случаевъ тоже головы и цвѣтъ выбранный для нихъ — свѣтло-желтый цвѣтъ патинированнаго воска. Сходство обоихъ цикловъ доходитъ почти до копированія. Въ этомъ новомъ родѣ характернымъ является постулируемая прямолинейность многоугольника, настойчиво сводимаго контура. Разрывъ наблюдается рѣдко, почти никогда и если онъ присутствуетъ, то, весьма характерно, причиной ему желаніе увеличить площадь наибольшаго живописнаго валёра. Кисть оставляетъ краску въ направленіи параллельномъ наиболѣе выразительной границѣ плоскости — это было послѣднее приближеніе къ Сезанну, прощальное.

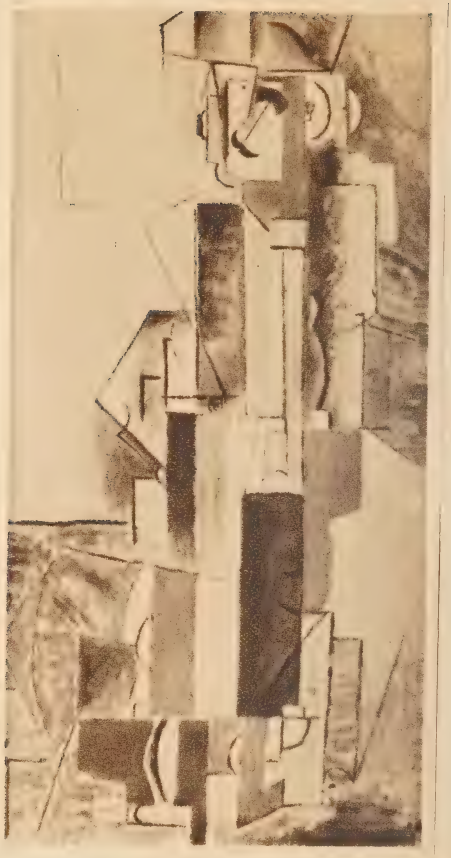
Колористическій ритмъ ученика Делакруа окончательно оставленъ, но геометрическое упрощеніе періодическихъ элементовъ композиціи принято, разрабатывается въ сторону наибольшей отчетливости и никогда не уйдетъ изъ творчества Пикассо. А сопряженія? Воспроизводя живописью результаты скульптурныхъ изслѣдованій, серія сводитъ задачу къ распредѣленію свѣта и цвѣтовой гармоніи. То героическое рѣшеніе разорвать контуръ не отвержено и не забыто—оно отложено; слѣды его сказываются смѣщеніемъ элементовъ, внутри контура заключенныхъ. Подчиненіе живописной фактуры пластическимъ задачамъ укрѣпляетъ мнѣніе о подготовительности этого цикла. Подготовлялось же новое выраженіе глубины. Оно нераздѣльно воцарилось со времени 1911 года въ творчествѣ Пикассо. Контуръ предметовъ раздвинутъ, какъ въ интересахъ выразительности очертаній каждаго членения, такъ и въ цѣляхъ большей разработки ихъ фактурной характеристики. Объемъ—понятіе скульптурное, станковая живопись имѣетъ дѣло съ плоскостью холста. Выраженіе объема на плоскости, глубина картины, достигалась путемъ преимущественно графической перспективы. Живопись подчинялась

графической задачѣ и способствовала созданію обмана зрѣнія, ошибочно принимаемаго за сходство. Художники, желавшіе отрѣшиться отъ преобладанія графической стороны своего искусства, жертвовали глубиной своихъ произведеній. Пикассо задался цѣлью выразить объемную перспективу средствами преимущественно живописными. Для этого онъ отказался сводить къ замкнутому рельефу характерныя плоскости предмета. Каждая такая плоскость стала разсматриваться, какъ самостоятельно цѣнный элементъ, положеніе ея на пространствѣ холста опредѣлялось не фотографически обязательнымъ воспроизведеніямъ натуры, а композиціонной связью съ остальными элементами картины. Заключенное въ предѣлы рамы пространство становилось особымъ міромъ со своими, единственно обязательными для него законами и конечной цѣлью ихъ: средствами живописи дать пластическую характеристику объекта. Такъ какъ плоскости, изображаемыя на картинѣ, были составными частями одного предмета, т. е. состояли изъ одного матеріала, а любовь Пикассо къ матеріалу мы знаемъ, то окраска ихъ была одна и та же, различались же онѣ распредѣленіемъ на нихъ свѣта. Если неоимпрессіонизмъ является анализомъ свѣта, то этотъ періодъ живописи Пикассо создалъ анализъ свѣтотѣни. Но, не ограничиваясь свѣтовой перспективой, Пикассо ввелъ пріемъ такъ названной скользящей плоскости—плоскости прозрачной, сквозь которую просвѣчиваютъ другіе элементы картины.

Пріемъ этотъ ставилъ новую задачу: индивидуальную характеристику каждой изъ плоскостей, характеризирующихъ объемъ. Рѣшеніе выразилось двояко: графически—полной свободой въ выборѣ мѣста для плоскости и въ поворотѣ ея подъ угломъ, наиболѣе открывающимъ ея особенности, и живописно—въ индивидуализаціи фактуры каждаго структурнаго элемента. Такъ простѣйшій предметъ сталъ іерархически эшелонированной перспективой и характеристика объема готова была исчезнуть, сдѣлавшись неопредѣленнымъ чередованіемъ большого числа элементовъ, въ неограниченномъ пространствѣ. Выходъ изъ этой ловушки подсказанъ рядомъ повседневныхъ наблюденій надъ двумя чрезвычайно обыденными вещами,—витриной и афишей. Надписи на невидимомъ стеклѣ, обрамленномъ границами оконнаго проема, упоминались уже въ предшествовавшемъ изложеніи.

Такія надписи, пересѣкая формально разложенный предметъ, образуютъ первый планъ картины. Надпись афиши, выглядывающая изъ-за предмета, устанавливаетъ задній планъ—объемъ предмета ограниченъ, простымъ сопоставленіемъ абсолютно-плоскихъ элементовъ. Открытіе этой новой перспективы должно бы, казалось, положить предѣлъ исканіямъ: все, казалось бы, найдено—на самомъ дѣлѣ это достиженіе послужило толчкомъ къ новой работѣ надъ задачей плоскости.

Мы видѣли, что индивидуальная характеристика плоскостей достигалась индивидуализаціей ихъ живописной фактуры, что требовало большого разнообразія этой послѣдней въ предѣлахъ одной картины. Но странная на первый



взглядъ вещь: не получается, казалось бы, неизбѣжныхъ утолщеній красочнаго слоя и нарочитой виртуозности. Странность объясняется особымъ трактованіемъ многослойности: въ границахъ одного членения наложено нѣсколько слоевъ краски, но они перекрываютъ другъ друга только частично; фактура каждаго слоя отличается отъ фактуры слоя, подъ нимъ проложеннаго. Такимъ образомъ получалась возможность комбинировать не только фактуры, но и соединенія фактуръ, что безгранично увеличивало техническія средства живописца, не лишая ихъ единства, напримѣръ—при наличіи 5 разныхъ слоевъ имѣемъ 5!=120 различныхъ плоскостей. Графичность совершенно исчезла изъ живописнаго хозяйства Пикассо—только въ «Арлезіанкѣ» появляется она въ видѣ черныхъ перекрещенныхъ штриховъ задняго плана [1], нанесенныхъ повидиму перомъ—но этотъ пріемъ чисто графическій, за живопись не пытается сойти и, по характеру матеріала, противоположенъ старой техникѣ.

Это какъ бы очная ставка прошлой полуграфической и настоящей чисто живописной манеры. Но изгнанная изъ предѣловъ плоскости графика, все-таки продолжала играть большую роль на ея границѣ, линейно опредѣляя выпуклость или вогнутость членения. Рѣшая ихъ индивидуализировать, Пикассо одновременно усложнилъ свою задачу отказомъ отъ линейнаго рельефа. Теперь составными частями композиціи являются различнаго очертанія отрѣзки эвклидовой плоскости.

Однако переувеличенная глубина предмета не исчезаетъ; объемная характеристика не выполняетъ своего назначенія—предметъ теряетъ личный характеръ, распадаясь на рядъ элементарныхъ объемовъ. Характеризующимъ элементомъ оказалась уже не плоскость, а новый объемъ. Позволительно думать, что причина этого явленія первоначально ускользала отъ Пикассо и что онъ искалъ ее въ помянутомъ графическомъ рельефѣ. Уничтоженіе этого основанія не измѣнило дѣла—элементы картины оставались объемами; упорно не желая уступить свое третье измѣреніе волѣ создавшаго ихъ живописца. Пикассо все увеличивалъ число дѣленій, полагая видимо, что недостаточно разложенная кривизна предметной поверхности скрыто сказывается въ элементахъ анализа. Увеличеніе числа плоскостей вызывало возрастаніе красочныхъ слоевъ: въ наиболѣе сложной композиціи—«Поэтъ» (1912 года), въ наиболѣе просто написанномъ отрѣзкѣ, можно насчитать до восьми наслоеній и каждый отрѣзокъ кажется объемомъ. Введенныя изъ перспективныхъ соображеній буквы, повидимому, принесли разгадку. Внося ихъ въ свои композиціи художникъ, въ сущности, повторилъ пріемъ первыхъ парижскихъ этюдовъ: давать глубину посредствомъ геометрически опредѣленнаго включенія по цвѣту и фактурѣ инороднаго общему строенію картины.

---

[1] Въ это время Пикассо работалъ надъ офортами для книги Макса Жакоба—см. Маторель.

Воспроизведеніе витринныхъ эмалевыхъ надписей были точны. Пикассо прописывалъ ихъ по трафарету лаками и эмалью—это вызывалось и требованіемъ непрозрачности. Техника новаго матеріала существенно отличалась отъ масляной: она представляла собой однослойную заливку—канонически малярный пріемъ. Буквы эти оказались абсолютно плоски. Глубина членений происходила стало, быть, отъ многослойной техники: каждый секторъ представлялъ собой не «поверхность», а рядъ совмѣщенныхъ плоскостей: по разному поглощая, свѣтъ онѣ и давали ощущеніе глубины. Причина была отыскана и борьба началась.

Свѣтопоглощающіе многоугольники замѣняются свѣтоотражающими; лаковыя и эмалевыя заливки перестаютъ играть роль кулиссъ. Одновременно съ упрощеніемъ фактуры потребовалось усложненіе цвѣта. Общій тонъ картины разбитъ: чисто бѣлая эмаль граничитъ съ чернымъ лакомъ. Результаты, полученные строеніемъ красочнаго слоя, показали неосновательность отказа отъ криволинейнаго начертанія сегментовъ и они вернулись. Впрочемъ упрощеніе фактуры только мнимое, пріемы мѣняются съ матеріаломъ. Этотъ новый матеріалъ, введенный буквой, привелъ и дальнѣйшія свойства своего поручителя. Ихъ можно объединить въ понятіи канонизма. Буква наиболѣе неизмѣнимое зрительное впечатлѣніе. Если іероглифъ—предѣльное обобщеніе нарисованнаго предмета, то буква—уцѣлѣвшія линіи вывѣтрившейся іерограммы—канонъ графики. Однако стихійное обобщеніе возможно не только въ области рисунка: многовѣковое изображеніе нѣкоторыхъ предметовъ создало ихъ органическій синтезъ и установило ихъ колористическій канонъ въ области ремесленной живописи. Это относится главнымъ образомъ къ дереву и мрамору.

Пикассо воспользовался этими пріемами для своихъ цѣлей. Уже въ «Поэтѣ», не имѣя возможности, по соображеніямъ тематическаго характера, ввести буквенную перспективу, Пикассо прописываетъ волоса и усы своей модели «подъ дерево», работая гребешкомъ. Впечатлѣніе получалось совершенно неожиданное и приняло характеръ откровенія. Дѣло было, конечно, не въ новизнѣ пріема (400 лѣтъ тому Пьеръ де-Марэ писалъ гребешкомъ же одежду Маріи Магдалины у креста «Распятія Христова»), а въ ощущеніи безусловности, порожденномъ самой условной изобразительностью. Когда мы смотримъ на шкафъ, покрашенный «подъ дубъ», мы получаемъ твердую увѣренность что шкафъ этотъ сдѣланъ изъ чего угодно, только не изъ дуба, стѣна, выкрашенная подъ мраморъ, навсегда освободилась отъ подозрѣнія въ присутствіи этого матеріала. «Дубъ», «ясень» и «мраморъ» содержатся только въ слоѣ краски, наложенной маляромъ, слой этотъ долженъ быть совершенно непрозрачнымъ, чтобы маскировать дѣйствительный матеріалъ крашенаго предмета. Видъ «малярно-канонической» окраски вызываетъ въ зрителѣ ощущеніе чистой поверхности, абсолютной плоскости, лишенной третьяго измѣренія—глубины. Такъ начался медовый мѣсяцъ канонизма: «дерево», мраморъ», «фарфоръ», «подъ глину» стали основаніемъ новой техники. Къ этимъ пріемамъ

чистаго и смѣшаннаго типа присоединилась трактовка сѣраго цвѣта, обработкой карандашными линіями бѣлыхъ плоскостей, въ качествѣ перехода отъ заливокъ къ рубчатымъ поверхностямъ. Абстракція манеры, естественно, вызвала отвлеченность всей композиціи линейной и цвѣтной, а взаимодѣйствіе ихъ увело Пикассо къ новому ряду исканій, образующихъ его настоящее. Глазъ быстро привыкаетъ къ повторяющимся впечатлѣніямъ, профессіонально воспитанный глазъ особенно. Условность новыхъ пріемовъ перестала удовлетворять художника, повидимому она оставляла еще слишкомъ много простора личному произволу мастера и не была абсолютно условна.

И Пикассо опять отставилъ отъ себя живопись: онъ наклеиваетъ на картинѣ куски «мраморной» бумаги, прямоугольники панели «подъ дерево», замѣняетъ «карандашъ по бѣлому» газетными вырѣзками: абсолютныя плоскости—иногда, объединяя ихъ нѣсколькими линіями угля или мѣла. Онъ прикладываетъ къ деревяннымъ щитамъ разный домашній хламъ: куски коробокъ, банки изъ-подъ чернилъ, визитныя карточки, куски картона, линейки, обломки скрипки, связываетъ веревкой, нанизываетъ гвоздями, вѣшаетъ на стѣну; иногда зоветъ фотографа. Простота очертаній, ограниченное количество конструктивныхъ элементовъ и колористическихъ комбинацій позволяютъ увидать въ этой послѣдней полосѣ творчества Пикассо—новую форму переживаній зеркальнаго періода: все то же вглядываніе въ матеріальное строеніе плоскости, все ту же близость къ стихіи повседневныхъ воспріятій. Что будетъ дальше—увидимъ, но одно можно сказать: не увидимъ несуществующаго въ этомъ исключительно пластическомъ творчествѣ—ни мистики, ни демонизма, ни четвертаго измѣренія въ созданіяхъ Пикассо не было, нѣтъ и не будетъ: здѣсь пересмотрѣнъ весь путь его и опредѣляющими этой траэкторіи оказались заданія исключительно живописныя—уже заданія живописнаго ремесла. Это задачи вѣчныя; вѣчная красота въ творчествѣ Пикассо.

Envoi.

Мистики! Пикассо пишетъ не для галлереи Эпистемона: онъ не портретируетъ Платоновы Идеи и Атомы Эпикура; онъ не распыляетъ матерію; іерархія Платоновыхъ духовъ его не волнуетъ и дерево его картинъ не имѣетъ никакого отношенія къ лѣстницѣ, видѣнной Іаковомъ во снѣ. Нѣтъ! Не бунтъ скованнаго духа, величайшія созданія нашего времени—не гибель матеріи—творчество Пикассо: безконечная къ ней близость, вольное содружество ея законамъ, огненная влюбленность въ ея строй. Ненавидящимъ матерію—не радоваться обманно, объ увидѣнномъ пламени: развѣ только ненависть опаляетъ?

Да «все огонь, когда прійдетъ, разсудитъ и возьметъ себѣ» и «кормчій всего—Молнія», но «разуменъ огонь тотъ и причина всего міропорядка». И развѣ на-

JACK
&Co

вѣкъ заказано удареніе на прилагательное? Новое Небо и новая Земля не смертію, но измѣненіемъ въ Радости. И Радость принесена твореніемъ Пикассо, радостнымъ какъ взрывъ перешейка, какъ кровавая побѣда, какъ самая мучительная любовь—радостно требованіемъ единства.

La verdadera amistad
Tien por mas perfection
Dos cuerpos y un coraçon.

1914 годъ, Іюнь.

ОГЛАВЛЕНІЕ

Поручительства, стр. 1; **Исторія и географія**, стр. 5; **О духовномъ въ искусствѣ**, стр. 11; **По существу**, стр. 22; **Пабло Пикассо—живописецъ**, стр. 33.

Иллюстраціи: Женщина съ собакой, стр. 10; **Женщина съ ворономъ**, стр. 15; **Материнство**, стр. 32; **Бѣдные**, стр. 27; **Акробаты**, стр. 34; **Леони**, стр. 37; **Портретъ**, стр. 39, **Поэтъ**, стр. 58; **Nature morte** (съ пескомъ), стр. 59; **Nature morte** (съ обоями); стр. 25; **Арлекинъ**, стр. 56; **Стаканъ абсента**, стр. 61.

ТОГО ЖЕ АВТОРА.

Стихи.

Кенотафъ (уничтоженъ авторомъ).

Неуважительныя основанія (съ офортами А. Экстеръ).

Переводы.

Елисаветинцы, вып. I (Фордъ—Аннабелла; Вебстеръ—Бѣлый діаволъ; Тернеръ—Трагедія атеиста).

Елисаветинцы, вып. II (Бомонъ и Флетчеръ: Царь и не царь; Гейвудъ: Женщина убитая нѣжностью; Деккеръ: Эдмонтонская вѣдьма). Печатается.

Елисаветинцы, вып. III (Бенъ Джонсонъ; Сеянъ, Лисище, Алхимикъ, Варѳоломеева ярмарка. (Готовится).

Изслѣдованія.

Делонэ и динамизмъ (печатается).

Пикассо и Окрестности.

ЕНТ
РИФ
УГА

МОСКВА, Погодинская, 4, 45.

Александра ЭКСТЕРЪ

РАЗРЫВЪ, ДВИЖЕНІЕ, ВѢСЪ

АЛЬБОМЪ КРАСОЧНЫХЪ РИСУНКОВЪ

(ПЕЧАТАЕТСЯ)

И. А. АКСЁНОВЪ

НЕУВАЖИТЕЛЬНЫЯ ОСНОВАНІЯ

съ двумя офортами
А. А. ЭКСТЕРЪ

Поступили въ продажу 150 нумерованныхъ экземпляровъ

МОСКВА—ЦЕНТРИФУГА—1916
Цѣна 12 руб.

Пушкину
Центрифуга

Редакція

Валерія Брюсова

«Каждая строка Пушкина драгоцѣнна», это, ставъ общимъ мѣстомъ, осталось,—что рѣдко,—истиной. И мы поставили бы заглавіе: «Пушкинъ, новое», если бы не вѣрили, что у величайшаго нашего поэта для русскаго читателя не можетъ быть неизвѣстнаго. Но, въ собраніи сочиненій, отдѣльныя жемчужины тонутъ въ блескѣ крупныхъ перловъ и главныхъ алмазовъ вѣнца. Кромѣ того, сопоставленіе страницъ иногда по новому ихъ осмысливаетъ. Поэтому, подбирая тѣ жемчужины, мы включили и нѣсколько извѣстнѣйшихъ драгоцѣнностей, частью — чтобы подъ блескомъ другихъ, озарить въ нихъ новыя грани, частью— чтобы ихъ собственнымъ блескомъ освятить другія. Наконецъ, по нашему убѣжденію, внѣшность страницы уясняетъ стоящее на ней: печатать должно столь же для глазъ, какъ для слуха.

Итакъ, три задачи нашего изданія:

1) Собрать страницы и строки Пушкина, на которыя, обычно, менѣе обращалось вниманія.

2) Сопоставленіемъ стихотвореній и отрывковъ прозы выявить новое въ уже знакомомъ.

3) Доступнымъ намъ совершенствомъ печати дать гармонію внѣшности страницъ и ея содержанія.

Въ примѣчаніяхъ, съ точностью, указано, откуда взяты тексты, при чемъ явствуетъ, что многіе непосредственно изъ рукописей.

Готовится

ЦЕНТРИФУГА

СТИХОВѢДЪ

СБОРНИКЪ СТАТЕЙ ПО ТЕОРІИ РУССКАГО СТИХА

ГОТОВИТСЯ ВЫП. I

Согласныя у Пушкина, Баратынскаго, Языкова, Дельвига, Велентинова и др. — Метры Пушкина — и др. статьи.

Редакція СЕРГѢЯ БОБРОВА.

СЕРГѢЙ БОБРОВЪ

ЗАПИСКИ СТИХОТВОРЦА

Т. II.

ГОТОВИТСЯ.

СОДЕРЖАНІЕ: Слова у Беме.—Жизнь и творчество Артюра Римбо.—Удивительныя приключенія барона Мюнхгаузена.—Бумажный городокъ.—Развороченная могила.—Т. Гофманъ и профессоръ эстетики.—Исторія литературы.—Вестибюль россійской благонамѣренности.—Описаніе стихотворенія «Виноградъ» А. С. Пушкина.—Установленіе вліяній—и др. статьи.

МОСКВА, ПОГОДИНСКАЯ, 4, 45.

И. А. АКСЁНОВЪ

ЕЛИСАВЕТИНЦЫ

ВЫП. I.

СОДЕРЖАНІЕ:

ДЖОНЪ ФОРДЪ, «Какъ жаль ее развратницей назвать».

ДЖОНЪ ВЕБСТЕРЪ, «Бѣлый дьяволъ».

КАРЕЛЬ ТЕРНЕРЪ, «Трагедія атеиста».

Къ книгѣ приложена статья объ «Елисаветинцахъ».

Книга отпечатана на бумагѣ верже; обложка по современному изданію — литографія въ 5 красокъ.

ЦѢНА книги 4 руб. (16° Стр. 300+8)

ЦЕНТРИФУГА

Отзывы прессы. — «Это большой томъ, недурно изданный... содержащій старательно исполненный переводъ трехъ драмъ, которыя занимаютъ видное мѣсто въ исторіи англійскаго театра... Должно признать, что и Фордъ, и Вебстеръ, и Тернеръ занимаютъ въ англійской литературѣ XVII в. немаловажное мѣсто... между тѣмъ русской литературѣ эти три драматурга оставались до послѣдняго времени совершенно чужды... Исполненъ переводъ съ любовью къ дѣлу... Русскій читатель имѣетъ теперь возможность ознакомиться съ тремя замѣчательными создателями англійскаго театра XVII в., въ которомъ... встрѣчаются сцены, обличающія мощь дарованія, близкаго къ генію... Переводчикъ сопроводилъ свою книгу послѣсловіемъ, гдѣ далъ сжатыя, но живыя характеристики Форда, Вебстера, Тернера и ихъ эпохи». (*Русскія Вѣдомости* 1916, № 235) — и др.

ЦЕНТРИФУГА

НОВЫЕ СБОРНИКИ СТИХОВЪ:

СЕРГѢЙ БОБРОВЪ, Лира лиръ, третья книга стиховъ	1.00
БОРИСЪ ПАСТЕРНАКЪ, Поверхъ барьеровъ, вторая книга стиховъ	1.75
СЕРГѢЙ БОБРОВЪ, Алмазные лѣса, вторая книга стиховъ	1.00
И. А. АКСЕНОВЪ, Неуважительныя основанія	12.00
НИКОЛАЙ АСѢЕВЪ, Оксана, стихи 1912—16 гг.	1.50
РЮРИКЪ ИВНЕВЪ, Золото смерти	0.50
КОНСТАНТИНЪ БОЛЬШАКОВЪ, Солнце на излетѣ, вторая книга стиховъ	1.25

МОСКВА, Погодинская, 4, 45.

ПЕЧАТАЕТСЯ

ТРЕТІЙ СБОРНИКЪ
ЦЕНТРИФУГИ

• • •

Въ Третьемъ сборникѣ ЦЕНТРИФУГИ будутъ напечатаны между прочими слѣдующія статьи: И. А. АКСЁНОВЪ, Экспериментальная метрика на Западѣ; СЕРГѢЙ БОБРОВЪ, Новые опыты по экспериментальной эстетикѣ; И. А. АКСЁНОВЪ, Леонъ Блуа; СЕРГѢЙ БОБРОВЪ, Казначей послѣдней планеты; Э. П. КАМЕНЬ, Письма о попугаяхъ; ЛІЯ ЭПШТЕЙНЪ, Виллонъ и Эренбургъ; СЕРГѢЙ БОБРОВЪ, Установленіе вліяній; БОРИСЪ ПАСТЕРНАКЪ, Асѣевъ; ЛЮГАРУ, Дневничокъ; НИКОЛАЙ АСѢЕВЪ, Арзрумъ и др.—Стихи и проза РЮРИКА ИВНЕВА, ЕВГЕНІЯ ШИЛЛИНГА, ВАСИЛИСКА ГНѢДОВА, БОРИСА ПАСТЕРНАКА, ВЕЛЕМІРА ХЛѢБНИКОВА, КОНСТАНТИНА БОЛЬШАКОВА, ВЛАДИМІРА МАЯКОВСКАГО, И. А. АКСЁНОВА, НИКОЛАЯ АСѢЕВА, СЕРГѢЯ БОБРОВА и др.—Обширная библіографія.—Книжныя новости. — Рисунки Н. С. ГОНЧАРОВОЙ, А. АРХИПЕНКО, А. ЭКСТЕРЪ, А. СОФФИЧИ (цвѣтныя и однотонныя репродукціи).

Обложка А. А. ЭКСТЕРЪ.

• •
•

ЦЕНТРИФУГА

1 9 1 7

ПЕЧАТАЕТСЯ:

К. БУБЕ́РА

КРИТИКА ЖИТЕЙСКОЙ ФИЛОСОФІИ

СОДЕРЖАНІЕ:

I) Критика житейской философіи. II) Безплотные образы. III) Мои досуги или размышленія.

Къ книгѣ приложены: 2 портрета автора и факсимиле его. Редакція, предисловіе, примѣчанія Сергѣя Боброва.

МОСКВА, Погодинская, 4, 45.

ВѢСТ
НИКЪ
ЦЕНТР
ИФУГИ

Въ недалекомъ будущемъ

(въ связи съ условіями книжнаго и бумажнаго рынка)

Книгоиздательство

Центрифуга

предполагаетъ основать журналъ,

который будетъ выходить шесть

разъ въ годъ

(октябрь, ноябрь, декабрь, январь, февраль, мартъ).

ИЗДАНІЯ К-ВА

ЦЕНТРИФУГА

ПРОДАЮТСЯ ВЪ КНИЖНЫХЪ МАГАЗИНАХЪ:

МОСКВА.

М. О. ВОЛЬФЪ (Кузнецкій и Тверская).
«ОБРАЗОВАНІЕ» (Кузнецкій).
Н. П. КАРБАСНИКОВЪ (Моховая).
ДРУТМАНЪ (Арбатъ).
«ТРУДЪ» (Тверская).
ТИХОМИРОВЪ (Рождественка).
СЫТИНЪ (Никольская).
НИКОЛАЕВЪ (Никольская).
МИХАЙЛОВЪ (Охотный).
ѲАДѢЕВЪ (Моховая).
ОБЩИНА СВ. ЕВГЕНІИ (Кузнецкій).
СУВОРИНЪ (Неглинный) и др.

ПЕТРОГРАДЪ.

М. О. ВОЛЬФЪ (Гостиный дв.).
Н. П. КАРБАСНИКОВЪ (Гостиный дв.).
Г. С. ЦУКЕРМАНЪ (Александринская пл.).
«ЖИЗНЬ и ЗНАНІЕ» (Поварской) и др.

КІЕВЪ.

Л. ИДЗИКОВСКІЙ (Крещатикъ).
Н. Я. ОГЛОБЛИНЪ (Крещатикъ).

ОДЕССА.

ШАРГОРОДСКІЙ (Новосельская).
«ТРУДЪ» (Дерибасовская).
«ОДЕССКІЯ НОВОСТИ» (Дерибасовская).
«Э. БЕРНДТЪ» (Дерибасовская).

РОСТОВЪ н/Д.

СУВОРИНЪ (Б. Садовая).

ХАРЬКОВЪ.

«А. АЛЕКСѢЕВА», бывш. Дредеръ (Московская).

ТИФЛИСЪ.

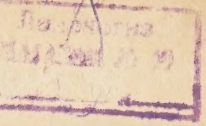
ТЕРЪ-ИСРАЭЛЯНЦЪ, «Центральная книжная торговля» и др.

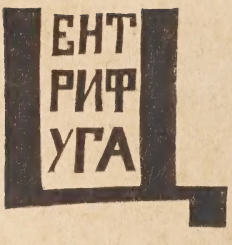
SPECIAL - 88-B
24041

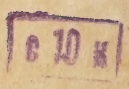
THE GETTY CENTER
LIBRARY

XVI
Ру 747/736
277
Лицензия
М 4

ЕНТ
РИФ
УГА





5 р.

с 10 к